

Die Maler von Montmartre

Erich Klossowski

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· FÜNFZEHNTER BAND ·

Fortsetzung auf nächster Seite

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE DIESES BANDES WURDEN AUF MIT DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — ABGEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN, KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1 BIS 50 EINZELN MIT DER HAND NUMERIERT. DER PREIS EINES SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE DER „KUNST“ KANN DURCH JEDE BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN



Paris, Privatbesitz

TROTTIN
Lithographie

DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

DIE MALER VON MONTMARTRE

[WILLETTE, STEINLEN, T.-LAUTREC, LÉANDRE]

VON

ERICH KLOSSOWSKI

MIT ZWEI KOLORIERTEN KUNSTBEILAGEN, NEUN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG UND ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN IM TEXTE

Zweite Auflage

BARD. MARQUARDT & CO.

[1904]

Herrn und Frau Julius Meier-Graefe

in freundschaftlicher Verehrung gewidmet

Paris, Februar 1903

DIE ENTDECKUNG DER BUTTE



GOTT HAT DIE WELT GESCHAFFEN. — NAPOLEON HAT DIE EHRENLEGION GEGRÜNDET. — ICH HABE MONTMARTRE GEMACHT.

Mit diesen lapidaren Sätzen, die den ganzen Mann mit seiner grotesken blague, seiner bramarbasierenden Don Quichote-Allure und auch seiner ganzen Ambition

enthalten, hat sich zu Lyon Rodolphe Salis in das Album de la vie française eingetragen. Es ist seine Grabschrift geworden. Vier Wochen später (17. März 1897) war er tot, der gonfalonière der Butte, der gentilhomme-cabaretier: der Seigneur von Chatnoir-Ville, wie er sich nennen liess.

Ströme von Tinte sind über sein Grab geflossen und von der Parteien Hass und Gunst verwirrt schwankt sein Charakterbild in der Geschichte. Sein Porträt schillert in allen Farben, die dem Neid, gekränkter Eitelkeit, verletztem Stolze, aber ebenso der Dankbarkeit, der Freundschaft oder auch der rein psychologischen Freude an diesem originellen und bizarren Wesen zur Verfügung standen.

Viele haben in ihm nur den pfiffigen Geschäftsmann sehen wollen, den spekulierenden, mit allen Mitteln sich durchsetzenden arriviste, der kaltblütig und brutal die Ernte einstreicht, die Geist und Arbeit anderer geschaffen, den raffinierten Manager, der in einem château stirbt, das die Hände darbender Künstler ihm errichtet haben. Dem unnachsichtigen Blicke ist er vielleicht lediglich der schwadronierende Überbrettlheld, der verblüffende Charlatan gewesen, der anderthalb Jahrzehnte ganz Paris an der Nase herumgeführt hat. Der vicomte de Vogüé hat sein Lob vor den Unsterblichen der Akademie gesungen — und der brave Onkel Sarcey wollte seine beiden Bände chat noir-Geschichten neben Balzac gestellt wissen.

Man mag über alles dies denken, wie man will: Salis' eigentliche Bedeutung wird dadurch nicht berührt.

„Wenn man gerecht sein will," schrieb der chansonnier Gabriel Montoya in dem ihm gewidmeten Nekrolog, „wenn man gerecht ist, muss man anerkennen, dass dieses enfant terrible, dieser ruchlose Prahlhans, in dem die Seele von Tabarin und Gauthier-Garguille wieder geboren ward, jene Bewegung ins Werk gesetzt hat, der wir die Übersiedlung der Phantasie von der rive gauche nach Montmartre verdanken. Salis führte

die tête dieser riesigen secessio der Künstler, die vom Hügel der hl. Genofeva aufbrachen und schnurstracks auf die Butte marschierten, ohne nur mit einem Auge sich bei jenen weiten von ihnen durchquerten Gefilden aufzuhalten, die zwischen diesen beiden Brüsten des intellektuellen Frankreichs gelegen sind." Es darf hinzugefügt werden, dass diese Bewegung nicht weniger darstellt, als eine zuvor ungekannte Vereinigung der schwesterlichen Musen, für die ein neuer Parnass entdeckt schien, dessen Gipfel den unter dem Zeichen des ihnen heiligen schwarzen Katers erbauten Tempel trug.

Ehemals war Montmartre ein Dorf, ein Ausflugsort der Pariser. Moulin de la Galette war der Bürgerball vor der Stadt, wo man Samstag Abend mit seinem Mädel tanzen ging wie bei uns in Rummelsburg oder Halensee. Noch auf Renoirs berühmtem Bilde im Luxemburg ist dieser ländliche Charakter erhalten. Es gab, zu Beginn des XIX. Jahrhunderts, noch keine Künstlerkolonie dort, aber die malerischen Reize des Windmühlenberges konnten nicht unentdeckt bleiben. Einzelne Maler begannen sich ihre Sommerfrische in jenen reizenden Gärtchen einzurichten, die sich noch nicht wie armselige Oasen zwischen den engen Gassen des Armeleutviertels verloren. Hier lernten Rousseau und Michel die Intimität der Vorstadtschönheit begreifen. Dann gründet in den ersten vierziger Jahren, in der verlassenen Werkstatt eines italienischen Kameenschneiders, Delâtre seine Kunstdruckerei. Rops und Corot, später Millet, Diaz, Ziem sammeln sich um ihn. Und andere folgen, ein Atelier nach dem andern wird errichtet. Henner, Bonnat, Stevens, Puvis de Chavannes, Degas, Manet, Desboutin siedelten sich hier an.

Montmartre ist Malerviertel geworden, ein neues Asyl der künstlerischen Bohême — doch zunächst noch ohne einen ausgesprochenen Typus, ohne einen neuen Ton in das Pariser Leben einzuführen. Das Quartier latin ist noch immer die klassische Stätte, die seit Murger

ihre Weihe empfangen. Hier hausen die Enkel Schaunards und Musettes. In diesen Brasserieen und Cafés, die um die Sorbonne sich lagern, in den Mansarden und den kleinen Löchern der maisons meublées, strömt alles zusammen, was die Provinz an lebenshungriger oder begeisterter, genusssüchtiger oder sehnsüchtiger Jugend in den unersättlichen Bauch von Paris entsendet. Hier keimen die zügellosen Gedanken, die phantastischen Forderungen, hier sind die Quellen der neuen geistigen Strömungen, all der neuen Formeln und Schlagworte oder auch der neuen Ideale.

In den Klubs und Cliquen, den Programmen und Zeitschriften dieser studentischen Zigeunerschaft sind auch die ersten Wurzeln des Montmartre-Geistes zu suchen. Chat noir ist der Erbe der „Hydropathen". Unter diesem Namen hatte sich im Herbst 1878 eine litterarisch-artistische Studentengesellschaft aufgethan, die in einer Kneipe der rue Cujas ihre Sitzungen abhielt. Emile Goudeau, der spätere Redakteur von Salis' chat noir-Zeitung, war Präside, die Mitgliederzahl wuchs in wenig Wochen auf 1600. Denn François Coppée, damals noch Stürmer und Dränger, kam seine letzten Verse und Prosaskizzen vorzutragen. Maurice Rollinat, in dem Baudelaire und Edgar Poe wieder auflebten, der Dichter der Névroses, berauschte die Zuhörer mit den Fieberschauern seiner Poesie. Jules Jouy und Mac Nab, die Väter der modernen chanson, liessen sich vernehmen. Die Schauspieler brachten ihre Abende dort zu, Villain von der Comédie française, Cocquelin cadet gehören zu den Stammgästen.

Auch Rodolphe Salis treibt zu dieser Zeit im lateinischen Viertel sein Unwesen. Aber seine Kreise sind andere, er haust in der rue de Seine unter einer Bande von Künstlern, die schon einige Berühmtheiten, so Forain, zu den ihren zählt. Sein Gründertrieb bethätigt sich schon damals, er gründet eine Akademie von Malern, Bildhauern und Dichtern. Er debutiert mit ziemlich mittelmässigen Karikaturen in einem Journal

„le citoyen". Auch in den Wäldern von Fontainebleau taucht er auf, wo er sich von seinen Kollegen durch sein Räuberkostüm, Rembrandthut und roten Mantel, den Raufdegen an der Seite, mehr als durch seine Kunst auszeichnet. Dann zieht er nach Montmartre, wo er davon lebt, Kreuzwegstationen zu malen oder Bücher zu illustrieren. Eines Tages, da sein Vater, ein Liqueurfabrikant und Brauer in Châtellerault, mit diesen künstlerischen Erfolgen wenig zufrieden ist, kommt er auf den Gedanken, die heimische Produktion in Paris zu vertreten. Er eröffnet ein Cabaret, 84 Boulevard Rochechouart. Das war 1881. In Erinnerung an seine Edgar Poe-Illustrationen wählte er den Namen einer jener unheimlichen Kriminalgeschichten und taufte sein Lokal zum „schwarzen Kater". War er schon Destillateur geworden, so hatte er doch nichts desto weniger die Ambition, auch dies auf eine originelle und künstlerische Art zu thun. Der Eröffnungsabend vereinigt etwa ein Hundert Spiessgesellen aus der Bohême beider Ufer. Ein paar Tage vorher hatte er Emile Goudeau kennen gelernt, der mit einer Kohorte Hydropathen zu ihm stösst. Jean Moréas, der griechische Poet, erklärte in seinem Toast, Montmartre, ein zweiter Helikon, hätte den Hufschlag des Pegasus empfangen, der die heilige Quelle hervorgezaubert. Die Musen nahten im Tanzschritt dem Ufer und diese demi-vierges würden in den Strömen des kühlen blonden Nass die Frische ihres Teints verjüngen. Das war ausgemacht: diese Herberge sollte nicht den Philistern ausgeliefert werden, Künstler und Sänger würden die Kundschaft bilden. Und der chat noir ward das erste cabaret artistique. Wenige Wochen später erfüllte sich ein anderer Traum: man gründet jenes illustrierte Journal, das denselben Namen wie das Cabaret führt, und in welchem in Wort und Bild die Idee von Montmartre verkündigt wird, dem „Gehirn der Welt", der „granitnen Brust", an der die Völker der Erde sich laben kommen.

LÉANDRE



Aus der Chat-noir-Sammlung

PORTRÄT VON RODOLPHE SALIS
Kreidezeichnung

Wir haben — warum soll man eine lustige Sache nicht mit wissenschaftlicher Akribie erzählen? — wir haben zu unterscheiden zwischen dem ersten und dem zweiten „chat noir", der vier Jahre später entstand. Zunächst hatte man nur Freitagssoiréen eingerichtet, mehr zu eigenem Vergnügen als für die Öffentlichkeit. Der Platz war beschränkt, ein schmaler Saal mit einem Hinterstübchen, zu dem eine Treppe heraufführte, für die engere Bruderschaft dieser heiteren Kartause. Die Einrichtung war im Ateliergeschmack jener Jahre, die ja überall, in München, in Bozen solche Künstlerlokale in Gotik, Renaissance oder Barock entstehen sahen. Auf Montmartre selbst gab die „Grand-Pinte" ein Vorbild. Salis bevorzugt den Stil Louis XIII. Die Holzverkleidung der Wände bildeten in der That alte Schrankthüren aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, die mit ihren grosszügigen Ornamenten, ihren geschliffenen Einlagen einen artigen Hintergrund abgaben. Alte Kirchenampeln, Waffen, ein unheizbarer Renaissancekamin, dessen Sims ein buntes bric-à brac füllte, sind weitere Zierstücke. Im übrigen gehören die Wände den Genossen und bald drängt es sich von Skizzen, Gemälden, Statuetten: Charles Cros, Henri Somme, Henri Pille, Caran d'Ache, Henri Rivière, Steinlen lauten die Namen. Willette liefert das Hauptstück, sein berühmtes Parce Domine. Und Jules Jouy, Marcel Legay, Victor Meusy, Aristide Bruant, Fragerolle, Delmet heissen die Sänger, Dichter und Komponisten. Alles dies war nur Vorbereitung. Der Raum wurde mit der Zeit zu eng. Auch war die Gegend ungemütlich. Die Zuhälter, bisher die einzigen Gebieter der äusseren Boulevards, zeigen sich höchst unzufrieden mit dieser Künstlerinvasion. Sie erscheinen haufenweise, das lustige Spiel zu verderben, es kommt zu einer wahren Schlacht, Salis selbst wird verwundet, ein garçon bleibt tot auf dem Platze. So erfolgt 1885 die Übersiedlung nach rue Viktor Massé. Salis hatte das ehemalige Hôtel des Malers Stevens erworben. Eines

Abends fand der feierliche Umzug statt: voraus zwei Schweizer in grosser Prunkuniform, dann Meister Rodolphe in einem opernhaften Präfektenkostüm, das sehr gut zu seinem Aussehen eines Bandenführers aus dem dreissigjährigen Kriege passte. Dann kamen zwei Jäger mit dem Banner des Chat noir, das die Devise trug: Montjoye-Montmartre. Vier Diener in den berühmten grünen Palmenfräcken der Akademie trugen feierlich Willettes Wandgemälde. Und so weiter, in riesigem Schwarm durch die Boulevards zur neuen Heimstätte.

Eine Skizze von Robida, die die Strassenansicht des neuen Cabarets zeigt, rettet die Erinnerung an diesen pittoresken Winkel, der zwölf Jahre lang die pikanteste artistische Sensation von Paris blieb. Die Butzenscheiben, die Holzdächer über Thür und Fenstern, das Weingerank dazwischen, die riesigen bunten Ampeln an schmiedeeisernen Armen — von Grasset entworfen —, das Zeichen des Hauses: die in Blech geschnittene Silhouette des Katers, der von einer Mondsichel herab nächtens den verschlafenen Passanten erschreckte (von Willette); und im ersten Stock noch einmal die plastische Figur des diabolischen Tieres, umgeben von einer glänzenden Aureole — alles dies gab eine ergötzliche, phantastische Stimmung, eine absonderliche Mischung aus Spitzweg und Edgar Poe. Über der Eingangspforte stand im Innern die strenge Mahnung: Homme! sois moderne! Dennoch auch hier wildeste Stilromantik. Die Diana von Houdon schmückt die Treppe, auf der, mit seiner Hellebarde gerüstet, ein Schweizer die Wache hält. Dann der Saal der Garden: das riesige Glasfenster in seinen glühenden blutigen Farben ist ein Meisterwerk Willettes. Es stellt das goldene Kalb dar, mit einem Purpurmantel bedeckt auf einer eisernen Truhe hockend, stumpfsinnig vor sich hinbrütend. Hinter ihm erhebt sich mit blutbefleckten Armen die Guillotine. Das Volk umdrängt es, in den Fäusten, die ihre Fesseln zersprengt

haben, droht das Werkzeug der Arbeit, Hammer und Axt und Spaten. Der Himmel flammt und das Blut trieft. Eine Mutter erwürgt ihr Kind, ein bildschönes junges Mädchen tritt mit den Füssen ihre Lilien in den Kot. Die Poesie an den Beinen gefesselt von dem scheusäligen Elend (dargestellt durch einen widerlichen Krüppel) singt und deklamiert noch immer, trotz allem. Die Schönheit, eine moderne Salome, bietet zum Verkauf ihre Liebe und präsentiert auf einer Schüssel das bleiche Haupt ihres Freundes Pierrot. Und im Vordergrund steht der Tod und schlägt den Takt einem unsichtbaren Orchester, dessen Instrumente hervorlugen und einen infernalischen Tanz aufspielen mögen. Die Wände schmücken, von derselben Hand entworfen, vier Bilder „Le Moulin de la Galette", „le cavalier de la Mort", „Robespierre" und „la chasse d'amour". Dazwischen von Steinlen eine groteske Katzenapotheose; dem Eingang gegenüber ein romanischer Prunkkamin, den Grasset entworfen hat und dessen Säulen ebenfalls das diesem Orte heilige Tier tragen. Ein schönes Chorpult, von einem riesigen holzgeschnitzten Adler gekrönt, war dazu bestimmt, für einige Tage das neueste Meisterwerk der Karikatur auszustellen, ehe es der Chat noir-Sammlung einverleibt wurde. Und Waffen und japanische Masken und ein Kristallglas, aus dem Voltaire getrunken hatte, und der Schädel und die Flöte François Villons. Im ersten Stock lag ein Sitzungssaal in ähnlichem Sinne dekoriert. Das Hauptinteresse aber konzentriert sich auf den Festsaal des zweiten Stocks, der das kleine Schattentheater enthält. Ein phantastischer Goldrahmen umschloss die Scene, der als Aufsatz einen plastischen geflügelten Kater trug, auf der Erdkugel festgekrallt, und mit einem Schlag der Hinterpranke die Gans des Spiessbürgertums verscheuchend.

Die Schattenspiele sind wohl das Delikateste, was die Chat noir-Kunst geschaffen. Caran d'Ache, Somm, Willette, Robida, Louis Morin, Fernand Fau, und viele

andere feierten hier ihre Triumphe. Ihr aller Meister aber ist Henri Rivière. Von ihm stammt der Gedanke und er hat den Stil gefunden. Sein guignol war ein Guckloch, durch das man in das Reich des Traumes und des Unbegrenzten schaute. Unter seinen Händen wurde die laterna magica unserer Kinderzeit zu einem Zauberspiegel, der alle Poesie der Natur mit allen Reizen des Geheimnisvollen und Seltsamen auf den Wandschirm zauberte.

„Wir sahen die Sonne ins Meer sinken, die Wälder im Morgenwinde erzittern; wir sahen die Wüste sich ins Unendliche dehnen, die Oceane wogen, die Grossstädte abends in künstlichem Lichte aufflammen, und den Mond die Schuppen der Flüsse versilbern, durch die lautlos und langsam die Barken gleiten." Heldengedichte, Legenden, Visionen! Er war der Dekorateur der Phantasieen dieser d'Haraucourt, d'Esparbès, Fragerolle, Maurice Donnay, Vaucaire, Dauphin, der Inspirationen dieser Poeten, die wie Nachtfalter um die Flamme seiner Laterne flatterten und schwärmten. Rivière hatte begonnen mit Strassenbildern, kecken realistischen Boulevardscenen, indem er einfach die Skizze oder die Karikatur im Sinne des illustrierten Journals auf das Skioptikon übertrug. 1887 kam der erste grosse Erfolg mit seiner „tentation de St. Antoine", einer entzückenden Feerie in 40 Bildern — Flauberts poème in dem grotesken Geschmack der Montmartremusen paraphrasiert. Das Werk erschien als Album und ist ein deliciöses Dokument dieser neuen Phase der Phantastik. Hier sehen wir ihn deutlich auf der Suche nach einer strengen und stilgemässen Ausdrucksweise. Er wendet alles an, von der malerisch mit breitem Pinsel hingewischten Gouache bis zur Imitation des japanischen Farbendrucks, Federskizze und Plakatstil, die gotisch-prärafaelitischen Lineamente und die naturalistische Impression. Zwischendurch findet er die Form der Silhouette, die er dann so wunderbar aus-

gebildet hat. Wir sehen St. Antoine vom Teufel — der wie bei Rops im Frack erscheint — seiner Einsiedlergrotte in der Thebischen Wüste entrückt und den Versuchungen der Erde und der Phantasie zugeführt. Er wird nach Paris gebracht. Die Völlerei lernt er in den Hallen kennen, wo er beim violetten Zwielicht des Morgens zwischen Gemüsebergen und aufgeschnittenen Ochsenleibern Herrn Zola begegnet. Dann muss er ein Bacchusfest am griechischen Meer bei dem blossen Klange des Wortes „Wein“ über sich ergehen lassen. Die „Habgier“ stellt sich ihm dar in einer phantastischen Parade der Spielkartenfiguren, der Piquekönig, als croupier verkleidet, wird so lebendig, dass er an ihn herantritt, um ihn zum verhängnisvollen jeu einzuladen. Alle Todsünden folgen sich. Der „Stolz“ führt ihn abends auf die Boulevards, wo zwischen erleuchteten Häusern und aufgespannten Lampions die Reiterstatue eines lebenden Generals über die jubelnde Menge aufragt. Die „Wissenschaft“ — dieser Gedanke hetzt ihn durch Fabriken, rauchende Quais, qualmende Bahnhofshallen, an den Handelshafen. Meer — Tiefseeforschung: Atlantis, die versunkene Stadt taucht auf. Und so geht's in tollem Wirbel weiter. Durch die Sternenwelt; dann plötzlich in die Wüste zurück, wo in langem prunkhaften Zug die nackte schöne Königin von Saba ihn verführen kommt. Die Religionen: das Walhall Richard Wagners; Apoll und die Musen, der ganze Olymp; die verschlafenen Steinbilder der ägyptischen Götzen; Vishnou und Laskmi auf der Schlange Ananta ruhend; die Dämmerung eines Buddhatempels; die japanischen Gottheiten: frei nach Hokusai und Korin. Endlich wieder die Wüste: der Traum ist vorbei und St. Antoine kniet am alten Platz vor seinem Kruzifix. Engel nahen ihm, er wird erlöst. Feierliche Himmelfahrt in strahlendem Engelreigen: Vorhang. — Rivières Vorliebe gehört dem Orient und er geht in den Formen weiter, die er hier für den Festzug der Königin von Saba gefunden. Er sucht die

weiten Flächen, auf denen endlose Silhouetten vorüberziehen und er ist es, der den scheinbar so einfachen und doch so geistvollen Einfall gehabt, durch entsprechende Überschneidung, in die Höhe gerückte kleinere Figuren, jene überraschende und entzückende perspektivische Wirkung zu versuchen, die für ihn bezeichnend ist. In der „Sphinx", wo die Eroberer aller Jahrhunderte, von den Pharaonen bis zu Napoleon, an diesem Monument der Ewigkeit vorbeidefilieren; in seinem „Marche à l'étoile", wo die Scharen der Hirten, der Bettler, der Sklaven, der Fischer, der Morgenländer zur Jungfrau mit dem göttlichen Knaben pilgern; im „enfant prodigue", wo der Sohn des Patriarchen nach Ägyptenland zieht, begleitet von seinen Herden, seiner Karawane, seinen Reitern, um als Bettler zurückzukehren — überall sehen wir diese zugleich träumerische und philosophische, diese märchenhaft phantastische und zugleich grossartige Kunst berauschende Illusionen schaffen. Und die Farbe, das Licht unterstützt die Linie: in bläulich-grünlicher Dämmerung liegt die Nillandschaft und das gelbe Mondlicht fliesst auf den Raaen, Masten und Rudern der Barken, die vorüber ziehen, von nackten Bajaderen besetzt, während Lieder und Cymbelklang die laue Nacht erfüllen. Golgatha erglüht blutig rot, wenn die Verzweiflungsworte vom Kreuze hallen: oder die Sphinx sinkt in kalte, fahle Dämmerung, wenn die Eiszeit genaht und das Ende der Welt da ist.

Von dieser kleinen meterbreiten Scene, die doch Unendlichkeiten aufthat, müssen bisweilen wahrhafte Erschütterungen, ehrgeizige Künstlerträume aufgestiegen sein, die in dem Zwielicht der magischen Laterne ungestört sich regen und verwegene Sehnsucht nach einer grossen, weltumspannenden Schöpfung wecken mochten.

Nimmt man dazu den glänzenden Aufschwung, den die chanson an dieser Stätte erlebte, wo die Stimme der Leidenschaft mit einer zärtlichen Romanze, das prasselnde Feuerwerk diabolischer Ironie mit dem Not-

schrei des Elends wechselte; wo Salis selbst, unerschöpflich, unermüdlich seine groteske suada über das Publikum ergoss, das so oft, wenn nicht ein Parkett von Königen, so doch europäischer Elite bildete; diese von Witz, Laune, Geist und Übermut geschwängerte Atmosphäre, die von Hirn zu Hirn übersprühenden Funken, die gegenseitige Erregung, das Verlangen, mit dabei zu sein, die Fascination der bunten, excentrischen Umgebung: so hat man das Milieu, in dem diese künstlerische Jugend sich ihre Impressionen, ihre Stimmungen, ihre Ideen und Vorstellungen holte. Ein Album lag bereit, die Einfälle und Inspirationen des Augenblicks aufzunehmen. Neben Versen, Noten und Improvisationen von Coppée oder Banville, Barbey d'Aurevilly oder Rollinat finden sich Karikaturen, Skizzen, Kompositionen, die oft genug Dokumente für das erste Stammeln, die ersten Schritte von Talenten sind, die später weit über die Grenzen der Butte hinaus bekannt wurden. Die chat noir-Zeitung, spielt für die Entwickelung der modernen Pariser Graphik eine ähnliche Rolle wie später der courrier français, in dem fast alle hervorragenden Vertreter der künstlerischen Illustration aufmarschieren. Dieses Cabaret wurde mit der Zeit ein wahres Museum.

Und allenthalben treten nun die Imitationen auf, Montmartre füllt sich mit artistischen Brettln. Bruant eröffnet den Reigen mit seinem Mirliton und es entstehen le chien noir, les 4 Z'Arts, l' Âne rouge und wie sie alle heissen. Music-halls, Caféconcerts, Tanzlokale spriessen auf — Paris strömt nach Montmartre. Auf das „Elysée" folgt 1887 le Moulin rouge; das Cigale-Theater, die „Boîte à Fursy" kommen. Ein Schwarm von Tänzerinnen, Chansonetten, Clowns dringt ein. Die Welt des Tingeltangels erstickt schliesslich fast die Welt der Bohême. Mit dem Ende des chat noir ist die Glanzzeit von Montmartre vorüber, Salis stirbt zur rechten Zeit. Aber seine Aufgabe hat er erfüllt. Einer ganzen Kohorte von Dichtern, Malern, Musikern hat er die

Zunge gelöst; er hat keine Talente bilden und erwecken können, aber er hat sie ans Licht gezogen, ihnen die Bahn frei gemacht und sie erfüllt mit diesem romantischen, wagemutigen, unabhängigen, kritischen, ironischen oder sentimentalen Künstlergeist, von dem er das von ihm entdeckte Land beherrscht wissen wollte. Dieser Geist, der noch jüngst in Charpentiers „Louise“ uns entzückt hat, er lebt noch heute, sei es als Wirklichkeit, sei es als Traum, in den Ateliers, den verfallenen Gässchen, den kleinen Gärten, von denen man so frei und hoch auf das weite brausende Paris herabblickt.

Und ich versuche ihn zu fassen, zu begreifen in seinen Wandlungen von zärtlicher Schwärmerei zu Melancholie und Bitterkeit, von lächelnd resignierendem Humor zu wilder Empörung oder grausamer Ironie und verzweifeltem Cynismus. Willette, Steinlen, Toulouse Lautrec, Léandre — jeder dieser Künstler bringt einen Ton, einen besonderen Klang von dieser oft schrillen, oft seltsamen, aber verführerischen Melodie, die das Leben erklingen lässt auf Montmartre, dem Hügel der Heiligen, der Sünder und der Märtyrer.



WATTEAU VON MONTMARTRE



J'aime ton regard de feu
Ta bravour et ton cœur mâle
Bien que tu sembles un peu
Pâle.

Car sous le céleste dais
Tu vas, bon pour toutes choses
Ayant même pitié des
Roses.

Charmé par le falbala
Tu t'en vas, l'âme ravie
Toujours déchiré par la
Vie.

Avec son regard moqueur
Elle te berce et t'enseigne
Des vérités et ton cœur
saigne.

(Aus Th. de Banville,
à mon ami Pierrot.)

Kennst du den Schneemann der Lyrik, den blassen Ritter vom Monde? Bist du ihm begegnet um Mitternacht, wenn er, die Guitarre im Arm, phantastischer Trunkenheit voll, in einer rätselhaften Sprache schmerzliche oder schmachtende Weisen singend, durch die leeren beglänzten Gassen schrei-

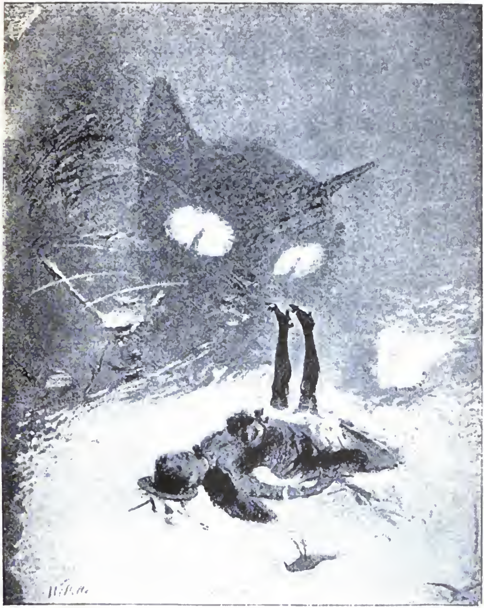
tet? oder über das verschnörkelte Geländer einer alten Brücke gebeugt mit dem im Flusse gespenstisch schaukelnden Doppelbild in wirren und unverständlichen Reden schauerliche Dialoge hält, die plötzlich in einem Schluchzen versiegen — oder mit einem grellen Lachen abreissen, das unheimlich durch die Dunkelheit hallt? In Venedig? In Bergamo? Auf der königlichen Terrasse von Versailles? Kennst du Pierrot?

Ein weisses Seidenkleid umschliesst seine schlanken Glieder, bald schlottert es, mit riesigen Pompons besetzt, weit und närrisch wie ein Kleiderstecken der die Vögel scheucht — bald schmiegt es sich eng und prall um den eitlen Leib wie bei den delikaten Kavalieren des Rokoko. Eine dicke Krause umschliesst den Hals gleich einem Mühlstein. Und das Antlitz ist fahl wie das Gewand, verschwommene Maske, undeutlich, undeutbar, niemand weiss ob jung ob alt, im scharfen Licht des nächtlichen Gestirns oft einem Totenkopf ähnlich.

Er ist selten zu sehen, und in unsern Tagen, wo die Feuerschlote und Dampfhämmer, die Fabriken und Bahnhöfe soviel Platz wegnehmen, hat er sich noch weniger gezeigt als früher. Denn er liebt die stillen alten Winkel, verschwiegene Gärten mit flüsternden Springbrunnen und nackten Steinfiguren, er liebt Orte, wo der Lärm und die Arbeit, das wilde Stampfen des Alltags nicht das zarte Saitenspiel oder den Klang seiner Flöte mit ihren hässlichen Lauten ersticken.

Wenn er trotzdem zuweilen noch erscheint, ist es vielleicht nur um zu beweisen, dass die Mär von seinem Tode eine Lüge sei: denn Pierrot verbirgt sich wohl, doch er stirbt nicht — man müsste denn an eine immer neue Auferstehung glauben.

Es giebt auf dieser wunderlichen Erde einen höchst seltsamen Ort. Rätselhaft klingt schon sein Name: Montmartre ist er genannt. Gewisse Archäo-



Courrier français

LES PETITS OISEAUX MEURENT LES PATTES EN L'AIR

logen*) behaupten, dass hier die eigentliche Heimat, die Wiege der Menschheit zu suchen sei. Denn Montmartre — das heisst nichts anderes als Mont Ararat oder Mont m'arrête — jene Stelle, wo nach der Sintflut Noah mit seiner Arche anlegte. Hier wurde die erste Stadt der Welt gegründet — lächerlich scheint es, Theben, Ninive oder Babel in einem Atem zu nennen — und noch heute ist sie in Wahrheit die Metropole, das geistige Centrum des Universums. Alles andere ist Provinz, Paris nur der erste vorgeschobene Posten, der voll Neugier immer näher herangerückt ist und dessen hohe Türme und Gebäude nichts weiter sind denn Beobachtungsstationen, von denen man nach dem Gipfel des Berges visiert. Denn zumal hier, auf der Butte von Montmartre, herrscht ein ausbündig absonderliches Leben.

Seltsame Menschen mit langen schwarzen Haaren wohnen dort, die in Sammetanzügen herumlaufen, die Nächte mit Tanzen, Singen und Lieben sich vertreiben, und am Tage das in Verse oder auf die Leinwand bringen, was sie in den paar Stunden, wo sie schlafen, geträumt haben.

Zwischen einer schwarzen und einer roten Mühle hat man dort eine riesige Kirche errichtet, von der aber die Sage geht, dass sie nie vollendet werden wird. Die beiden Mühlen aber zermahlen kein Korn, sondern junge Menschenleiber und es sind arge Lusthäuser des Satans: so steht das fromme Gebäude wie das Kreuz Christi zwischen denen der beiden Schächer.

Und hier oben, auf der äussersten Stelle, wo sich noch ein paar armselig anmutige Gärtchen hinter verfallenen Zäunen und verschwiegenen Mauern an dem alten Bergrücken festgekrallt haben — tief unten liegt das endlose, dumpf brausende Meer der Grossstadt —, hier scheint es, dass Pierrot wieder anzutreffen ist.

*) Vgl. Le chat noir, organe des intérêts de Montmartre I. Jahrg., 1 (14. Janv. 1882).

Hier treibt er sein abenteuerlich Wesen und spielt unter dem grotesken Volke, das um ihn her lebt, eine angesehene Rolle. Es war in jenen Tagen, als noch der „schwarze Kater“ im vollen Glanze seiner Gloriole über der Butte erstrahlte, dass er entdeckt wurde Adolphe Willette, den man darum den Watteau von Montmartre getauft, hat ihn seiner Verborgenheit entzogen. Will man erfahren, wie Pierrot sich auf Montmartre offenbart hat, so muss man an ihn sich halten. Es giebt keine bessere Quelle. Er hat sich zu seinem Verkünder gemacht. Er hat dieser phantastischen Person eine eigene Zeitung gegründet, in der von Pierrot soviel, so ausschliesslich, mit Ernst und Leidenschaft die Rede war, wie in andern Blättern von Dreyfuss oder dem Präsidenten der Republik. Er kennt seine intimsten Heimlichkeiten, wie sein Sekretär, sein alter ego, sein Doppelgänger — ja haben nicht manche sogar behauptet: er sei vielleicht Pierrot selbst?

Eine entzückende Welt der Poesie thut sich in Willettes Werken auf. In ihm hat die Romantik der Bohême mit ihrer Armut und ihrer Verliebtheit, ihrem goldenen Leichtsinn, ihren Niederlagen und ihrem lachenden Entfliehen vor den harten Forderungen der Wirklichkeit, mit ihrem ewigen auf und ab zwischen Leid und Lust, zwischen Not und Schwelgerei ihren liebenswürdigsten Dichter gefunden. Alles was sich an Schwärmerei, holdem Lebensdusel, Traum von Frühling und Jugend um die Vorstellung von Montmartre gerankt, in den Blättern dieses malenden Poeten findet es Anhalt, Greifbarkeit, phantastische Bestätigung.

Die Butte ist das Revier seiner Märchen, das gelobte Land — was da unten liegt das Feindliche, das Fremde, Sumpfgebiet, Niederungen banausischen Daseins. Nur hier, wo der Himmel in weiter Wolkenflucht sich wölbt, wo die Mühlen mit ihren Riesenflügeln den Horizont begrenzen, wo allerliebste kleine hochgeschürzte Mädchen auf schlanken flinken Beinchen vorüberhuschen,

wo nächtliche Serenaden sich mit den Liebesklagen glühäugiger Kater mischen, die mit gesträubtem Schweife über die Firste der Dächer pirschen — nur hier lohnt es sich zu leben, zu lieben, zu leiden und zu dichten. Die Welt zwischen Moulin de la Galette und Place Blanche bietet den Hintergrund, die Scenerie für die bunte Pantomime, das Marionettenspiel seiner Gefühle.

Willette hat einen eigenen und neuen Ton gefunden. Das Wesen seiner Kunst ist ein Symbolismus sehr graziöser, sehr anmutiger Art, der ungemein feine, subtile Empfindungen in einer ganz aparten Phantastik lebendig macht. Diese lieblichen Bilder, die in kaleidoskopartiger Fülle aus den schlanken Fingern dieses Schwarzkünstlers sich drängen, und die bei flüchtigem Zusehen nicht mehr als duftige Blütensträusse oder schimmernde Seifenblasen zu bedeuten scheinen, vermögen plötzlich, wenn man begreift, einen ganz unerwarteten Tiefsinn anzunehmen, eine rührende oder selbst erschütternde Wirkung zu üben. Denn Willette ist kein blosser Fabulierer, kein gewöhnlicher Humorist und Spassmacher. Es lebt ein ausgesprochenes Weltgefühl in ihm, es steckt Philosophie in diesen Mondscheinsonaten.

Es spricht eine Seele zu uns, die ein überaus reizvolles Gemisch darstellt. Die alte französische Heiterkeit — le petit père Rigolo — steckt ihm im Blute; aber mit einem Zusatz von Zeit-Nervosität, von Ruhelosigkeit und Melancholie. Es ist Bérangerstimmung in seiner derben siebzehnjährigen, kadettenhaften Sinnlichkeit, aber merkwürdig gedämpft von einer sehr zarten, unschuldsvollen, fast anämischen aber überaus delikaten Sentimentalität.

Eine jener naiven und gemütvollen Bildergeschichten, die die ersten Jahrgänge der Chat-noir-Zeitung schmückten, giebt eine glückliche Einführung in seine Art zu phantasieren. Er selbst schrieb den Text dazu:

Eine schwarz- und weisse Geschichte.

„Dies ist eine weisse Geschichte, am St. Niklasabend in der Ofenecke zu erzählen.

Es war in der Weihnachtsnacht: er war „Ihr“ unbequem, und da sie mit den Teufelchen einmal recht durchgehen wollte, liess sie ihn, ganz nackt und bloss, an der Pforte des Paradieses liegen. Zu dieser Zeit sind nun gerade die Engelein in der Mauserung und ihre weissen Federn fielen in grossen Flocken auf den kleinen Verlassenen.

Unterdessen sass St. Pierre, der es in seiner Pförtnerzelle hübsch warm hatte, mit St. Joseph zusammen und feierte Weihnachten.

Jedoch von Zeit zu Zeit kamen böse Teufelchen die Glocke läuten, so dass St. Pierre immer hinauseilen musste, die garstigen Burschen zurechtzuweisen; die aber nahmen, die Beine in der Hand, Reissaus und streckten ihm die Zunge entgegen.

Bei einem dieser vergeblichen Gänge nun bemerkte der himmlische Pförtner das kleine Kind. Er nahm es in seine Arme, und fröhlich über seinen Fund, taufte er es, adoptierte es und nannte es Pierrot. Den Schnee, der ihn bedeckte, verwandelte er in Stoff, weisser als die Lilie und weicher als die Wange eines Cherub.

Geh mein kleiner Pierrot, es ist mir nicht vergönnt, dich zu behalten. Kehre zurück auf deine arme Erde und nimm dich wohl in Acht, dass der Teufel nicht seine schwarze Hand auf deinem weissen Kleid abdrückt, wenn du hierher zurückkommen willst.

Pierrot also begab sich fort, seines Weges schlendernd und Blumen pflückend.

Auf seiner Fahrt begegnete er kleinen Mädchen, die sich mit Schwarzen amüsierten, und ihm ins Gesicht lachten. Da bemerkte er, dass er allein weiss war und errötete. Und er wollte auch mit den kleinen Mädchen scherzen und gab ihnen seine Blumen. Aber seine

weisse Bluse bekam einen Fleck. Und als er sie nicht mehr reinwaschen konnte, fing er an zu weinen.

Davon wurde er grau. Und später wurde er schwarz.

Nun kam er auch mit seinen Freunden, den bösen Teufelchen, gelaufen, bei St. Pierre an der Glocke läuten.

Seit jenem Tage fegt St. Pierre, der alle Illusionen verloren hat, unbarmherzig alle kleinen Pierrots weg, die „Sie" noch weiter immer an der Paradiespforte niederlegt. Und das ist der Weihnachtsschnee.

Dies ist eine schwarze Geschichte, vor Weihnachten am St. Niklastage zu erzählen." — —

Wie reizend: Andersen konnte es nicht besser! Und dazu die Zeichnung, die in ihrer fast raffinierten, geistreichen Behandlung des Materials aus dem grauen Ton des Schabpapiers mit ein paar weissen und schwarzen Druckern ebenfalls eine Paraphrase über blanc et noir, über Nebel und Schnee, Nacht und Mondschein gemacht hat.

Hier drückt uns Willette den Schlüssel in die Hand: das ist der liebenswürdige Kniff, den er gefunden hat, unter der Form eines Kindermärchens die Tragödie des Lebens zu geben, die bei ihm immer die Tragödie der Unschuld, des Primitiven, des naiven Jugenddranges ist. O anima candida! dieser Einfall, die Sünde darzustellen in einer Schar ungezogener kleiner gamins, die bei St. Peter an der Klingel zerren! Und doch zeigt ein Blick auf die Illustration, dass es die Verzweiflung ist, die, mit der Pistole in der Hand, frech und trotzig, der Vorsehung zum Schabernack, das Leben im Kote verwüsten wird.

Pierrot gamin, enfant, putto — das ist Willettes Lieblingsvorstellung. Watteau gab den grotesken Kavalier der commedia dell arte, den ironischen Cabotin, den Schauspieler der Lebenssehnsucht, die sich hinter Farce und Narrheit birgt. Beardsley wird die âme tourmentée in den Neurosen des Dekadenten, des ge-

schminkten, á la des Esseintes geschminkten, ästhetischen Dandy, unter höhnischen Grimassen mit einer cynischen Gebärde zwischen Spitzen und Seidenkissen verröcheln lassen. Willettes Pierrot erlebt die Tragödie des ewigen Kindes; man würde an Verlaine denken (der sich den Knaben „Kaspar Hauser" gewählt hat) — wäre nicht ein Fond von Humor und Gesundheit, etwas von der Natur des schwarzen Katers vorhanden — der bekanntlich immer auf die Beine zu fallen kommt.

Ein phantastisches Liliput — so stellt sich die Welt in diesem Gehirn dar. Und ihr Mittelpunkt — die Liebe, das Weib. Auch dieses kleine Mädchen, sehr süss, sehr lieb und sehr verhängnisvoll, ist Traumgebilde. Zurück in die Zeit der Rosen und Schäferstunden, der alten romantischen Liebe schweift seine Sehnsucht. Manon Lescaut, Mimi Pinson, Musette, die entzückenden Grisetten des Rokoko, der Biedermaierzeit beschwor er herauf. Fein und graziös, niedlich und seelenvoll sind diese anmutigen Dinger. Wie verliebt ist er in diese frischen Gesichtel mit dem hochgetufften Haar, den Locken an der Seite. Gleich zwei Äpfelchen schmücken die drallen kleinen Brüste die schlanken Leiberchen, kokett sitzt die schwarze bebänderte Schürze auf den kurzen Pluderröcken, die die schlanken Knöchel sehen lassen und die zierlichsten Füsschen, die in Stöckelschuhen wie im Tanzschritt einhertrippeln! Fragonard und Greuze haben an der Wiege dieser Geschöpfchen gestanden und ihnen den ganzen Charme, die ganze Liebenswürdigkeit, den ganzen Zauber einer naiven knospenden Erotik als Patengeschenk in den Schoss gelegt. Aber es ist Willette, der ihnen diese holde Kinderseele eingehaucht, dieses goldige Herzchen geschenkt. Ach, wo auf der Welt existiert Mimi, die mitleidig und liebevoll den alten Karrengäulen die rosigen Lippen auf die feuchte Schnauze drückt? Der Dichter hat recht, ihr den Himmel dafür zu versprechen. Und wo Musette, die dem hungernden und zerlumpten



Courrier Français

MIMI PINSON TU IRAS EN PARADIS

Bettler — sie hat kein anderes Almosen zu vergeben — ihr schlankes Beinchen zeigt, um einen Strahl der Freude in das verkümmerte Dasein zu senden? Giebt es eine unschuldsvollere Poetisierung der Sinnlichkeit? Von diesem duftigen Wesen stammen die kleinen Colombinen und Pierretten ab, um die sich die Liebesaffairen seiner Pantomimen bewegen. Hier sind wir schon ganz im Elfenreich. Korsett und Spitzenhöschen, schwarze Strümpfe und Tanzschuh, zuweilen Ballettkostüm, aber oft auch nur ein Florschleier, der nur da verhüllt, wo nichts zu verhüllen ist, bildet die einzige Bekleidung dieser Püppchen. Wir finden sie als Rosenblüte auf schwankem Stengel von einem amorettenhaften Pierrotschwarm wachgeküsst. Als kleine Kirschenfee, aus deren Munde die weissen Kobolde die süssen Früchte naschen. So klein und niedlich, wie das Vögelchen Colibri: und sie sterben wohl am kalten Winterabend, wenn sie der unheimliche Riesenkater Rat-ka-hiou überrascht — und die kleinen Pierrots finden sie beim Mondschein tot im Schnee, die Beinchen in die Luft gestreckt — und die ganze Nacht hört man ihre Klage um das tote Schwesterchen: ich werd's Mama sagen! — —

Das sind die Marionetten, mit denen père Adolphe seine zierlichen Dramen aufführt, die Komödie seiner kleinen Leiden und Freuden, seine eigenen Stücke „seines Fühlens heut und gestern". Der Cholera-Anfall: Pierrot liegt träumend hingestreckt: ein Klötzchen unter dem Kopfe. Endlich ist er soweit: er hat ein Heim, eine Stelle, wo er sein Haupt hinlegen kann. Plötzlich Musik, eine kleine Tänzerin taucht auf und wirbelt um ihn herum: er hascht sie, küssend liegen sie sich in den Armen. O Glück, der Himmel hat ihm auch noch diese reizende Puppe zum Spielen geschenkt. Da, jähes Entsetzen: der Tod streckt aus dem Boden seinen Knochenarm hervor, ihn mitten aus aller Lebensfreude herauszureissen. Aber noch einmal Gnade: die Liebe vertreibt, lachend das Tambourin ihm an den kahlen Schädel

schlagend, den klappernden Boten des Schicksals. Moral: ganz still und dankbar sein, nicht übermütig werden, noch mancher kleine Pierrot ist da, der's nicht so gut hat.

Und es kommen die Stunden der Verzweiflung. Colombine hat ihn betrogen, aus Tücke, mit dem garstigen alten Schnapsbruder, er hat sie im Bett überrascht: aber schamlos grinsend verhöhnt ihn das Ungeheuer auch noch. Er sinnt auf Rache, sie muss sterben. Kalt und grimmig, die Pfeife schmauchend, wetzt er das Messer. Oder nimmt er lieber das Gewehr? — und immer tanzt die spöttische Dirne um ihn her. Da erwischt er sie und knebelt die Falsche, ein Schnupftuch um die Augen, so stösst er sie vor sich her. Es ragt ein kahler Ast vor der Scheibe des Mondes, der wird die Schlinge tragen. — Das ist drollig und unheimlich, amüsant und humorvoll. Aber nicht heiter. Eine burleske Maske verdeckt die Züge dieses Puppenspielers, aber durch die man zuweilen zwei grosse traurige Augen lugen sieht. Er täuscht wohl ab und zu wenn er harmlose Verrücktheiten im Stile Wilhelm Buschs, groteske Verwicklungen, betrunkene Abenteuer, kunterbunte Schnurren, Prügelscenen und Hetzjagden insceniert. Aber die graue Schwester Melancholie blickt ihm immer über die Schulter. Aus seinen grossen Leiden macht er die kleinen Lieder. Oder vielleicht sind es kleine Leiden — aber sie machen seine Augen sehend. Da ist die Paraphrase über das „goldne Zeitalter“. Die kleine Ballerina, die Pierrot liebt, schlank und zierlich wie eine Gerte, aber steif wie ein Stock, wenn er vor ihr kniet, bleibt ungerührt, mag er wie Arion sie mit der Leier anschwärmen, wie Orpheus der Geige so süsse Töne entzaubern, dass selbst die Tiere verzückt sind; mag er ihr Bild in zärtlichen Farben entwerfen, ja selbst sein Tod wird ihr nicht eine Handbewegung entlocken. Aber sie wird lebendig in dem Augenblick, wo der Knochenmann, der den Armen eingeschaufelt, ihr das eben erhaltene Geldstück als Liebeswerbung darbietet.

Und aus der gleichen Stimmung schuf er jenes andere Blatt voll blutiger Ironie und Bitterkeit, das den Titel „Notre-Dame de la Galette" führt. An den Flügeln der dem Tanze und der Liebe geweihten Mühle hängt Amor, gekreuzigt, aus den angenagelten Händen, aus den verwundeten Fittichen tropft sein Blut. Der Abendnebel hüllt alle Dinge in diskrete Dämmerung: c'est l'heure exquise. Und da vorne im Schnee wartet die moderne Liebe, Mimi Pinson von heute, noch immer kokett und begehrenswert, soweit die Nacht und der Schleier es erkennen lassen. Sie öffnet ihren Busen und zeigt auf das Herz, das wie eine Hostie mystisch glüht, das Sacré cœur: es ist ein riesiger Louisd'or, den sie im Leibe hat, unsere teure Frau von Amathunt.

Der kleine blasse Pierrot ist weise geworden. Traum und Leben haben sich berührt, der phantastische Mondstrahl erlischt und der graue Alltag schielt kalt und hämisch auf den fröstelnden Träumer. Der Morgenwind bläst den weissen Puder von seinem Scheitel und den bunten Schmetterlingsstaub von allen Dingen.

Wie eine üppige Rose war seine Vision des Daseins, die er nicht müde wurde zu geniessen, deren Konterfei seine behenden Finger mit der Inbrunst des Liebenden festhielten. So beginnt eine seiner schönsten Pantomimen, die das Schattentheater des chat noir brachte. Ein Weib kam vorüber und ihr schenkte er sein bestes, die Rose. Sie wirft sie den Schweinen hin. Beraubt des kostbarsten Schmuckes steht das zarte Stämmchen und setzt zaghaft neue Knospen an. Ein fader Geck, das moderne Leben, der Cynismus der Grossstadt schlägt sie leichthin mit dem Stocke fuchtelnd herunter. Zuletzt stampft ein Arbeitsmann, die brutale Wirklichkeit, der rohe Schritt des harten poesielosen Daseins achtlos darüber hin. Der arme Rosenstock ist tot. Da weint Pierrot blutige Thränen. Dieses rührende Symbol begleitete Willette mit jenen Versen, die Fragerolle in Musik gesetzt hat:

La méchante femme que j'aimais
Elle a cueilli la rose
Elle a cueilli la rose et l'a donnée au pourceau.

Le dernier bouton allait refleurir.
L'affreux moderniste l'a brisé!
Le rosier aurait pu refleurier encore:

Mais l'ouvrier impitoyable écrase la racine.
Et je pleure mes illusions perdues
Je porte le deuil de la rose.

Seitdem ist aus dem Knaben ein Mann geworden. Blättert man Willettes Werk weiterhin durch, so zeigt sich diese Entwicklung. Sein Blick richtet sich mehr und mehr auf die Dinge der Aussenwelt. 1888 erscheint sein Journal „Le Pierrot". Auf dem ersten Blatte sieht man Pierrot blanc und Pierrot noir, den Maler mit dem Stift, den Dichter mit der Feder. Sie haben einen Sarg in die Erde gesenkt, darin liegt die Jugend. Zehn Jahre Bohême: meldet eine Inschrift. Da erscheint ihnen Paris, halb Fee, halb Tänzerin, in dem pikanten Kostüm, das Rops erfunden; ein riesiger Busch Hahnenfedern schmückt ihre Hüften: ich ernenne euch zu Rittern vom Monde, erklärt sie. „Nun unterhaltet mich, regt mich auf, gebt mir zu lachen und zu denken." Und Pierrot wird Chroniqueur. Die Politik drängt sich ihm auf, bald höhnisch, bald zornig, bald mit Schmeicheln oder Bitten entsendet er seine Wünsche, Hoffnungen, Mahnungen. Er spielt nicht mehr mit Colombinen, „Marianne" — die niedliche Göttin der Republik wird sein Partner. Er zeigt sie als leidenschaftlich glühendes Gallierweib, üppig in der Pracht ihrer jungen Brüste und der starken Schenkel, die vollen Lippen zu Liebe und Genuss geschwellt. Im Weinberg, dessen Stöcke sie liebt, weil er den berauschenden Rebensaft bietet und das schöne gezackte Blatt, mit dem sie ihre Blössen schirmt, ihre Liebe zu dem eitlen General Boulanger.

Oder er zeigt sie am Strome, im Kahn, ihrem Volke zurufend: hier im Rhein sollt ihr eure schmutzige Wäsche waschen. Er träumt von dem alten Ruhme Frankreichs, denn Pierrots Herz schlägt für das Lilienbanner, für die glänzenden Tage des Roy soleil, als noch galante Marquisen in den blauen Parks des Watteau zärtlichen Abenteuern nachgingen. Sie wurden erschlagen, weil sie so feine weisse Hände hatten. Aber er liebt auch, die die Hände schwarz haben, von Kohlenstaub und Blei, und die ebenfalls sterben, das leidende kämpfende Volk, unter den Fusilladen und der Knute der Machthaber. Blanc et noir — das alte Thema in neuer Variation. 1889 erscheint ein Plakat von ihm: Pierrot kandidiert fürs Parlament. Man sah einen Gallier, der dem goldenen Kalb das Haupt abschlägt. Neben einem Arbeiter hatte er sich selbst dargestellt: zwei Unterdrückte, die miteinander gehen. Der Judaïsmus ist der Feind, proklamiert er hier, bekennt sich als Antisemiten, der der Welt der Banquiers und des Kapitals den Krieg erklärt. Und in diesem Sinne sind all jene geharnischten Sonette gehalten, die er fortan veröffentlicht. Als sein Blatt eingeht — er selbst wird bankerott erklärt und entwischt mit geringer Not den Schlingen des Gesetzes, der arme weltunkundige Pierrot — ist es der „courrier français“, der ihn aufnimmt und für den er das geworden ist, was Heine dem Simplicissimus. Berühmt ist seine Englandnummer des „Rire“, wo er — von Jeanne d'Arcs Verbrennung angefangen — alle Unbill und Schandthat des wenig geliebten Volkes, Napoleons Gefängnis von Helena, das gekreuzigte Irland, die misshandelten Buren anführt, um mit dem Worte von Waterloo zu schliessen, das jener Marschall in das Buch der britischen Geschichte geschrieben — „Merde“! Und in all diesen Arbeiten der witzigen Einfälle, der geistreichen Erfindungen, auch an Spitzenhöschen, nackten Weiberchen, Amoretten und Pagen die Hülle und Fülle. Dennoch — ein politisch Lied, ein garstig

WILLETTE



Conrrier Français

LA CHANSON

Lied. Andere haben schärfere Accente, wuchtigere Formen, eine härtere oder massivere Handschrift gefunden, um soziales Elend, menschliche Niedrigkeit, Gemeinheit und Verbrechen zu geisseln. Seine Blätter haben ein wenig von der Tingeltangelpolitik der Revuen wie sie die „Cigale" oder die „Folies-Bergères" bringen. Von der farbigen Welt des Tingel-Tangel, der Montmartre-Theater und Ballsäle ist er hergekommen. Er ist Dichter, Künstler, wenn er, dort von bunten Maskenzügen fortgetragen, in einem Lande der Schwärmerei und des schönen Wahnes, auf der Insel Cythere landet — nicht, wenn er sich noch so ehrliche, politische Inspirationen holt. Im letzten Winter (Dezember 1902) vereinigte der Buchhändler Belin (sein Freund, für den er ein hübsches Firmenschild in Gestalt eines alten Messbuchblattes mit dem Transparentbild der Madonna geschaffen) in einer kleinen Ausstellung den Willette von heute und den von damals. Er zeigte seine blutrünstigen Zeichnungen aus der „assiette au beurre." Aber an den Wänden hingen die Gemälde, die einst den Ehrensaal von Rodolphe Salis' Cabaret geschmückt hatten. Darunter das grosse berühmte „Parce Domine", das in nuce alles enthält, was an Willette bezaubert und verführt, was ihn liebenswert macht, was ihm seine eigene Bedeutung giebt. Noch einmal steigt die bunte Vision von Montmartre auf. Ein Hexensabbath brandet über die Butte, die verschlafen im clair de lune dahindämmert. Moulin de la Galette mit leuchtenden Fenstern dreht im Hintergrunde die gespenstischen Flügel, die statt der Sparren mit Noten besetzt, sicherlich eine groteske Cancanmusik durch die Nacht flattern lassen. Auf den Dächern mit ihren beschneiten hohen Schornsteinen sind die schwarzen Kater erschienen, angelockt von dem tollen Spiel. Weit unten ruht Paris. Ein wirbelnder Zug wälzt sich daher, in der Mitte ein vollgepackter Omnibus mit johlenden Masken, Künstler, Grisetten, ein ganzer Schwarm nackter Hexlein, Musikanten und

Nachtwächter, altes und junges Volk, selbst ein Mägdlein im Firmkleidchen, mit der Kerze in der Hand, alles taumelt, tanzt und flutet durcheinander, allen voran die zahllosen Pierrots und Pierretten. Das lacht und scherzt und singt und jubelt und trinkt und tanzt. Aber die vordersten sind bereits am Abgrunde angelangt: hier steht Pierrot, dem Colombine die Taschen geleert und das Blut aus den Adern getrunken. Er greift zur Pistole. Und ein unheimlicher Zug von Nonnen in weissen Hauben schwirrt auf der andern Seite durch die Dunkelheit empor, ein verhüllter Sarg in ihrer Mitte, eine wehende Trauerfahne voran, eine Schar lichter Pierrot-Amorettlein mit Lampions schwebt an der Spitze. Oben strahlt ein Bogen lächelnder, blitzender Ballerinen — die Sterne. Und über dem ganzen wunderlichen Treiben lugt aus dem verhängten Wolkenzelt der grüne Mond — ein blasser verschwommener Totenschädel. Das ist der bunte Karneval des Lebens, wie er sich auf der Butte abspielt. Er beginnt mit Herzen und Küssen, mit Tanzen und Jubeln, aber die Fahrt, die allzuschnelle Fahrt rast nur einem Ziele zu — dem Tode. Aber vielleicht, wenn man gut gewesen ist, wird man dort oben weiter spielen dürfen mit den Sternen, den niedlichen Balleteusen?

Es giebt eine gewisse süsse Sentimentalität, die uns zuweilen ergreift mitten in einem zärtlichen Walzer bei schmelzenden Geigen oder am Morgen durchtobter Nächte. Eine Lendemain-Stimmung voll reizender Schwermut. Noch umzieht uns ein feines Parfum, gemischt aus dem Blumenduft raschelnder Röckchen, Cigaretten- oder Weindunst — und vielleicht dem ersten feuchten Geruch des Frühlings. Auf den Strassen wehen noch Fetzen bunter Bänder, verstreute Coriandoli. Noch liegt uns in den Ohren der Refrain irgend eines dummen Couplets, nach dessen Rhythmen man den ganzen Winter getanzt hat — und lockt fast eine Thräne. „Und immer etwas, das zu Ende geht . . .“

Diese Stimmung von milder Güte und Traurigkeit,

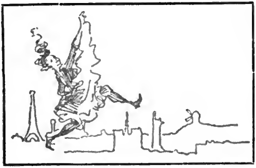
von lächelnder Weisheit und ernster Thorheit ist es, die in Pierrot lebt. Ihr hat Willette jenen aparten Ton zu verdanken, in dem seine Mandoline erzittert.

Das frou-frou wogender Spitzen — die schlanken, bebenden, delikaten Beinchen einer Schar von bergèren — das Vorüberhuschen der „Masken und Bergamasken“ — die schwarze Silhouette des buckelnden Katers, die wehenden Flügel der Mühlen . . . dann stirbt Pierrot, der Fasching ist aus. Aber „Sie“ hat dafür gesorgt, dass ein anderer kleiner Pierrot heranwächst: hier oben, auf der unheiligen Butte zu leben, zu lieben, zu leiden und zu dichten.



DANS LA RUE

[A. TH. STEINLEN]



In Willette ist der Poet grösser als der Maler. So persönlich seine Ausdrucksweise, so unverkennbar sein Strich, seine Stilisierung erscheinen; so reizvoll die technische Behandlung des Griffels, der so weich und fleischig, so bebend und prickelnd zu sein vermag; so delikat seine Lithographie: die ein zartes Tongefühl, einen überaus farbigen und nuancierten Charakter hat; so geistvoll seine gemalten Improvisationen: die in feiner, nervöser Koloristik von gelblich grünlichen, weiss und schwarz gestimmten Harmonieen oder auch in Rokokoklängen, die bisweilen an Chéret gemahnen, mit ihren flott hingesetzten Accenten die frischeste Leichtigkeit, die sprudelndste Laune offenbaren — — es fehlt ein gewisses Etwas, das über die blosse Liebenswürdigkeit hinaus rein artistisch interessierte. Willette ist Meister der Skizze. Wo er seriös wird, Studien macht und sich vorbereitet, die Natur zu Hilfe nimmt, Form und Konstruktion sucht, versagt er fast immer. Es giebt Sachen von ihm, die einfach als Kitsch zu bezeichnen sind, wo er ganz fad wird, süss in den Tönen, langweilig in der Zeichnung, wo der ehemalige Akademiker, der Schüler Cabanels zum Vorschein kommt und völlig das naive Künstlerkind überwuchert.

Doch wozu Schwächen aufsuchen, die vielleicht die notwendige Kehrseite der Medaille darstellen? Wozu vom Kirschbaum verlangen, dass er Äpfel tragen soll? Willettes Wert wird dadurch nicht gemindert, er wird nur begrenzt oder bestimmt. Die Thatsache bleibt bestehen, dass so wie er sich niemand vor ihm ausgesprochen, bei allem was an Tradition in ihm lebendig blieb, ist er ein Eigner, der seine eigene Handschrift geprägt. Er ist eine Natur, die ihre Welt mit sich brachte, und die darum konsequenterweise an den Aussendingen nicht ihr wirkliches Antlitz, nur das wahrnahm, was sie mit seinen inneren Bildern gemein hatten. Das war oft nicht viel, aber es genügte, diese inneren Bilder lebendig zu machen. Willettes Seele ist wie die Windharfe, die nur einen melancholisch zitternden Klang wiedergiebt, das Pfauchen und Grollen des wirklichen Sturmes ist ihr verwehrt und es wird nur ein dumpfes, verworrenes Rauschen, wo sie es dennoch versucht. Die Empfindung, der Instinkt sind bei ihm lebhafter als das Auge. Er ist kein starker Beobachter.

Alles was ihm versagt blieb, besitzt Steinlen, den er vielleicht deshalb so gern hat, weil er in ihm die Ergänzung ahnt. Es ist die gleiche Welt, das gleiche Milieu, auf das sie reagieren, aber sie sind wie das Fabeltier und der rüstige erdgeborene Ackergaul, die an dem gleichen Strange ziehen. Auch in Steinlen lebt die Romantik der Butte mit ihren Liedern, ihren Tänzen und Festen, ihren Träumen von freier jubelnder Liebe. Auch mit all ihren Enttäuschungen, ihrem wilden Aufbegehren und ihren Empörungen gegen die Sklaverei und die Niedrigkeit unseres Daseins. Und doch ist es eine andere, eine modernere Romantik, es ist darin die wilde Schönheit des brausenden, schaffenden, unbarmherzigen aber auch grossartigen Lebens unserer Zeit. Willette wandelt im phantastischen Kostüm Pierrots, Steinlen trägt die weiten Pluderhosen und den Sammetkittel, den die Maler dem Arbeiter entlehnten. Die Muse

Charpentiers ist auch die seine. Montmartre ist für ihn kein Traumland, es ist das Grossstadtviertel, seltsamer, bunter, malerischer als andere — aber ein Quartier von Paris. Ein Platz, den er liebt, weil er ihn mit seinen starken Armen erkämpft und bezwungen hat und dem er sein Tiefstes und Bestes, Wunden und Erkenntnis und Befreiung verdankt.

Steinlen ist nicht Pariser, er stammt von Lausanne und er sollte gar nicht Maler werden. Man hätte gern einen Pastor aus ihm gemacht. Aber ihn lockte Paris. Eines schönen Tages, im Jahre 1882, kam er dort an, den grössten Teil seiner Kasse hatte die Eisenbahnfahrt erschöpft. Ihm blieb nicht viel mehr als die Kraft seiner zwanzig Jahre und ein Empfehlungsbrief an Herrn Chardiny, Stillebenmaler. Das war ein guter alter Bohémien von bescheidenem Talent. Jeden Tag kaufte er ein Beefsteak und nachdem er es auf die Leinwand gebracht, liess er es sich zu Mittag braten. Zur Abwechselung wählte er manchmal Setzeier, die er mit einer Knoblauchzehe, einer rohen Zwiebel und einem Sellerieästchen in einem Wasserglase arrangierte. War sein Tagewerk vollbracht, ging er in eine benachbarte Brasserie in der rue Lepic, die den verheissungsvollen Namen führte: au plus grand bock. Dort fand ihn an einem Novemberabend der junge Emigrant, überreichte seinen zerknitterten Brief, den der Alte las, um ihn dann mit den Worten zu begrüssen: Mon fils, je te baptise citoyen de Montmartre. Das hiess mit anderen Worten: willkommen im Elend. Die ersten vierzehn Tage hielt sein Geld vor, dann ging es ans Versetzen, Wäsche, Kleider, Stiefel. Dann kommen all die unbeschreiblichen Leiden des völlig entblössten Proletariers, das Schlimmste sind die Nächte, zugebracht unter verruchtem Volk in elenden Herbergen, Schlafstellen unter Schuppen oder Brückenbögen oder ganz unter freiem Himmel. Endlich naht Rettung: er erhält eine Anstellung in einer Stoffdruckerei, wo er zwar nicht selbst zu ent-

werfen, sondern nur die vorhandenen Muster zu kopieren bekommt. Aber immerhin hat er jetzt jeden Tag seine fünf Frank — und die freien Stunden füllt er mit Skizzieren. Um diese Zeit entdeckt er den chat noir, Willette hat ihn eingeführt, und bald erscheinen seine ersten Sachen in Salis' Journal.

Steinlen hat in diesen frühen Blättern noch keine rechte Physiognomie, aber schon ein beträchtliches Können. Seine Spezialität — obschon er so ziemlich alles Denkbare und in allen Stilen vorführt — sind Katzen. Eine Vorliebe, der er bis heute treu geblieben und der wir zum Beispiel jenes reizende bekannte Plakat für sterilisierte Milch verdanken. Er vereinigt seine Lieblinge zu ganzen Bildergeschichten oder auch zu jenem grossen Wandgemälde, das das Cabaret schmückte und das eine Apotheose auf den Dächern von Montmartre darstellt. Entscheidend für seine Entwickelung aber wurde seine Freundschaft mit Bruant. „Anfänglich," so hat er seinem Interviewer Brisson erzählt, „war er gar nicht sonderlich bei seinen Kameraden geschätzt. Man ahnte den Dichter in ihm noch nicht und hielt ihn für einen gewöhnlichen Komödianten. Er war ein grosser strammer Bursche, mit rotem Halstuch, glatt rasiert und ähnelte François Coppée, von der Akademie. Er trug mit seiner tiefen vollen Stimme chansons aus den Café-konzerts vor. Eines Abends aber brachte er ein eigenes Stück. Es war „Battignolles" — das wurde sein Triumph. Zehnmal musste er es wiederholen und zehnmal skizzierte ich ihn in mein Heft. Wir tranken unzählige Schoppen zusammen und waren Freunde." Bruant ist der Sänger der Grossstadtplebs. Er hat nicht nur den Argot der Gosse, der Faubourgs mit ihrem Janhagel, ihren Dirnen und Zuhältern, Messerhelden und Bummlern in die Lyrik eingeführt. Er hat ihrer Seele selbst eine Sprache geschaffen. Der Schrei des Elends, das Lallen des Besoffenen, die wüsten Zoten der Hure, die Flüche des Pöbels wenn er rauft, spielt, zankt, der grelle Pfiff der



REVOLUTION
Plakat. Lithographie.

Pierreuse, die ihren Alphonse herbeiruft, seinem Opfer das Messer in den Bauch zu stossen — alles das hallt in diesen rüden Strophen mit einer erschreckenden Echtheit und mit einer gewissen grausigen Poesie wieder. „Verlässt man die Schreckenskammer, die seine Bücher darstellen“ — sagte François Coppée, als er ihm zur Aufnahme in die société des gens de lettres die Patenrede hielt — „so nimmt man diese düstere aber doch zugleich versöhnende Empfindung mit: dass das Laster und das Verbrechen auch das Leid kennen, und dass diese Unmenschen zu beklagen sind. Dieser Dichter, grausam bis zum Cynismus, aber doch nicht ohne Weichheit, findet seine Inspirationen im Rinnstein. Aber er sieht dort auch einen Abglanz der Sterne sich spiegeln, das zarte Mitleid.“

1890 erschien sein Hauptwerk, die Sammlung „dans la rue“, von Steinlen illustriert. „T'es dans la ru', va, t'es chez toi“ — das ist das Wort, in dem der ganze Steinlen enthalten ist. In diesen Blättern, im „Mirliton“, Bruants Zeitung, im „Chambard“, „la Famille“, und seit 1891 im „Gil Blas“ ist er das geworden, was er seinem Kerne nach war und was er geblieben ist, der Volkstribun. Bruant hat wie Salis Carriere gemacht und sitzt auf einem Schlosse in der Provinz, wo er das Leben des Grand-seigneurs führt. Steinlen lebt noch heute in seinem einfachen aber hübschen und geschmackvollen Heim hoch oben auf der Butte am äussersten Ende der rue Caulaincourt, mitten unter dieser armseligen Vorstadtbevölkerung, die er so gut kennt und der sein Herz gehört. In der That, niemand hat so wie er die Psyche der Niedrigen und Armen begriffen, mit diesem tiefen schönen Verstehen, dem nichts Menschliches fremd ist, seine Werke bilden einen „trésor des Humbles“. Niemand kennt so wie er die Physiognomie, die Geste, die eigentümliche Art, die eigene Bewegung dieser Menschen in Glück und Leid, ihre armen Freuden, ihre naive plumpe oder wilde Zärtlichkeit, die primitive Roheit, ihre Qual

und ihren Zusammenbruch. Vor ihm haben Künstler wie Forain, wie Raffaelli dieselben Pfade abgegrast. Aber bei Raffaelli ist der Mensch nicht viel mehr als eine Illustration der Landschaft. Forain, der auch einst unter Brückenbögen geschlafen und der es schliesslich verstand die Herzen der Bourgeois zu bezwingen, ist neben ihm der Artist pour l'art, dem es um die markante Handschrift geht, das blosse Augentier. Forain ist vielleicht, vom rein künstlerischen Standpunkt, der kraftvollere, merkwürdigere. Vor seinen Zeichnungen, seinen Gemälden regt man sich als Maler, als Amateur auf, aber er ist kein Schöpfer, kein Erwecker wie Steinlen. Forain ist von einer gewissen Brutalität, einer Hundeschnäuzigkeit, die schliesslich erkältet. Steinlen lässt uns denken, träumen, leiden und hoffen, ihn kann man lieben. Für jenen ist es gleichgültig, ob er apoplektische Banquiers, sehnige, federnde Balletteusen oder Vorstadtpöbel unter den Griffel nimmt, immer findet er die gleichen Reize, immer giebt er mit wenigen, überaus geistreichen entscheidenden Strichen diese eminente, plastische Abbreviatur, auf die es ihm allein ankommt. Steinlen ist es leichter, Verzeichnungen, Flüchtigkeiten, Verschwommenheit nachzuweisen. Aber überall, wo er mit dem Herzen dabei ist, zeigt auch der schwächste Entwurf eine Frische der Beobachtung, eine Intensität des Empfindens, die allem einen ausgesprochenen, tief fundamentierten Charakter verleiht.

Ein Motiv, das er unzähligemale wiederholt, variiert, vertieft hat, als Zeichnung, als Radierung, in Lithographie und auf der Leinwand, ist der Obdachlose — sans gîte. Eine Gestalt, die in der Dämmerung des Abends, auf der Strasse, auf einer einsamen Brücke, unter einer Laterne hastig und scheu vorüberhuscht, fröstelnd, in den hochgeklappten Rockkragen und den eingedrückten Hut verkrochen, dass wir nur eben einen Blick, eine Bewegung, ein Zucken der Schultern, die Rückenlinie wahrnehmen. Garnicht auffallend, eine Erscheinung

wie hundert andere — aber in einem empfänglicheren Moment, in einer Stunde, wo unsere Gleichgültigkeit einer gesteigerten Sensibilität gewichen, vermag eine solche Begegnung, so flüchtig und gewöhnlich sie ist, mit einer schmerzlichen Schärfe, mit einer nachhaltigen Ergriffenheit uns zu packen. Edgar Poë hat aus einem solchen Eindruck jene erschütternde Novelle vom „Mann der Menge" geschaffen, jenem Ahasver der Grossstadt, der in stummer hilfloser Verzweiflung in der Nacht sich durch alle Gassen treibt, ziellos, irr, verloren; die lebendige Verkörperung unseres gehetzten, ruhelosen Daseins. Steinlen hat diesen Ahasverblick aufgefangen und man vergisst ihn nicht wieder. Dieser Blick ist mehr als das scheue Lugen des flüchtigen Landstreichers, des heimatlosen Pennbruders, des frierenden Bettlers. Es ist das Auge einer ganzen Menschheit, die neben uns, unter uns, ihr lichtloses Höhlen- und Nomadendasein führt, es ist der Blick des zertretenen fröhnenden Volkes, der verlegen, ängstlich, hündisch oder frech in die fremde Welt der Satten und Wohlbehaglichen starrt. Diese dunkle Welt der Heimatlosen, der Ausgestossenen und Verworfenen, der Geknechteten und Versklavten hat Steinlen aufgesucht und deshalb ist seine Kunst so unabgenutzt, so von heftigem Leben durchflutet, so unmittelbar, so streng und hartknochig, so fest und scharf umrissen wie die Wesen selbst, denen er sie gewidmet hat. Er zeigt uns, diese Art Mensch zu sein von der Geburt bis zum Tode, vor dem Hintergrund der trübseligen Mietskasernen, der nackten kahlen Banlieue mit ihren verkümmerten Bäumchen, ihren Zäunen und Schutthaufen, Baugerüsten und Fabriken. In den elenden Dach- und Kellerquartieren, in der Schnapsschänke oder auf dem Tanzboden. Steinlen ist ein grosser Kinderfreund. Er hat das drollige, niedlich Animalische, Plumpe fünfjähriger kleiner Mädchen und Buben wunderbar erfasst. Er hat reizend diese vierfüssigen Bewegungen; das Rutschen und Humpeln, das ungeschickte

Klettern dieser tolpatschigen Geschöpfe beschrieben, die die Geschwister dieser Katzen und Hunde zu sein scheinen, mit denen sie so gerne spielen. Aber mit Bitterkeit hat er ebenso oft konstatiert, wie die frischen Gesichtchen allzu früh welken, hat das Knochige und Spitze, das Schmutzige und Verwahrloste hungernder Kinder, ihr struppiges, starrendes Haar, ihre alte müde Haltung mit Entsetzen erfasst, hat in ihnen die werdenden Verbrecher und Säufer gesehen. Es bedarf nicht erst der Legende, die er unter derartige Blätter schreibt, sie reden von selbst. „Glaubst du bestimmt, dass wir heute Suppe bekommen werden?" lautet einmal die Frage. Aber es genügt dieses unglückliche kleine Kleeblatt zu betrachten, wie es hoffnungslos dahinschleicht, durch eine enge kleine Gasse, hinter einer hohen kahlen Mauer, vom Elend gezeichnet mit jenen schrecklichen, aber auch grossen und markanten Linien, die bei aller Hässlichkeit dem Armen eine gewisse Schönheit oder Monumentalität zu leihen vermögen. Noch ein paar Jahre und diese Kinder werden zu abstossenden widerlichen Produkten moderner Grossstadtfäulnis, scheusslichen Sumpfgewächsen sich entwickeln, der Ausschlag des ungesunden und verdorbenen Körpers unserer Gesellschaft. Da ist diese halbwüchsige Jugend, die den Schrecken der äussern Boulevards ausmacht, die Ballonmützen mit ihren Gefährtinnen, den fünfzehnjährigen Dirnen, von frühen Lastern, Roheit und Verderbtheit gestempelt, dieses herumlungernde Volk, das die Strassenkrawalle, die Aufläufe, Unglücksfälle begleitet als der ständige Chor der Tragödie unseres niedrigen und schönheitbaren Alltags. Und die Tanzplätze bringt er, die Apachenbälle mit ihrem Stumpfsinn oder ihrer schamlosen Ausgelassenheit; die Zuhälterinterieurs mit ihren Prügelscenen oder viehischer Geilheit. Die Zusammenrottungen, die Kämpfe mit der Polizei, die nächtliche Razzia, den grünen Wagen mit seinen Kontrollmädchen. Oder das Gefängnis, in dem der Mörder die

letzte schlaflose Nacht zubringt, während durch die Kerkerzelle immer deutlicher im fahlen Morgenlichte das hölzerne Gerippe der Guillotine hereingrinst. Und das Alter, den Schnapsrausch der unflätigen, aufgeschwemmten Vettel und den Tod des Landstreichers, der im Schnee auf der Promenadenbank stirbt. Aber auch das Groteske, Gemütliche, die komische Philosophie, die Leidenschaft, das Lachen und Weinen des Volkes, seine Liebe, seine Eifersucht und seine Enttäuschung und Niedergeschlagenheit hat dieser Griffel festgehalten. Steinlen scheint in solchen Scenen zu beweisen, wie nur ein wenig Glück, ein wenig Besitz, ein wenig Möglichkeit ein menschenwürdiges Dasein zu führen, auch alles Gute, Starke, ursprünglich Gesunde und Rechtschaffene in der Seele des Armen aufblühen lässt.

> Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,
> mein Weib!
> Wir haben auch Arbeit und gar zu zweit
> und haben die Sonne und Regen und Wind,
> und uns fehlt nur eine Kleinigkeit,
> um so frei zu sein, wie die Vögel sind:
> nur Zeit!

Diese Verse von Dehmel geben fast noch besser als Bruantsche Strophen Steinlens eigentliches Sentiment wieder. Das Französische, das Pariserische giebt bei ihm nur mehr eine Nuance, denn diese Dinge sind allgemein, der Arme ist international.

Es muss betont werden, wie weit Steinlen davon entfernt ist, etwa litterarisch zu sein. Dieser Stift, der beredter ist als alle Manifeste und Programme und der das ganze soziale Drama unserer Tage in grellster Beleuchtung, mit unerbittlicher Schärfe hingestellt hat, ist dennoch durchaus nur der Zeichenstift des Malers. Diese Blätter, die soviel furchtbare Wahrheit enthüllen, so drohende Anklagen auszusprechen scheinen, sind dennoch ohne Sentimentalität, ohne Pointe und

Zuspitzung sans phrase der Wirklichkeit nachgeschrieben. Seine zahllosen, als Buchdeckel, Illustrationen, Affichen veröffentlichten Zeichnungen sind zunächst nichts anderes als die Früchte seiner Skizzenbücher, er hat in ihnen vor allem nur Eindrücke, seine raschen täglichen Beobachtungen festgehalten — es ist nicht seine Schuld, wenn dabei ein verhängnisvoller Doppelsinn sich einschleicht. Seine Aufzeichnungen bilden den treuesten Spiegel des Lebens, das ihn umgiebt, es ist nichts arrangiertes, nichts symbolisches oder phantastisches in ihnen, sie sind entstanden aus der Künstlerfreude am bunten wechselvollen Bilde des Lebens. In seinen kleinen Textvignetten zu Bruant hat er zuerst im Zusammenhang gezeigt, welch ein riesiger Schatz an scharfen bewussten Eindrücken sich in ihm aufgespeichert hatte. Ein Auge wie ein Kinematograph arbeitet hier mit unsagbarer Sicherheit um die wirbelndste, lebendigste Beweglichkeit zu erhaschen. In diesen handtellergrossen Federzeichnungen ist Menzelsche Genauigkeit mit sprudelndem Temperament vereinigt. Steinlen ist durchaus kein Karikaturist, nur von einer untrüglichen Fähigkeit, das Bezeichnendste einer Geste, eines Gesichtsausdruckes mit ein paar Punkten, ein paar entscheidenden Strichen zu fixieren. Nichts Gestelltes, nichts Modellhaftes, nichts Studiertes haftet diesen scheinbar mühelosen Capriccios an. Sie setzen eine jahrelange ununterbrochene Beobachtung voraus, aber sowie sie uns vor Augen stehen, sind es freie Erinnerungsbilder, Neuschöpfungen, freie Federspiele, in denen stärkstes Naturgefühl lebt.

Man denkt zuweilen an Japaner bei seinen Sachen, die ja nun einmal aus der Entwicklungsgeschichte unseres Auges nicht zu streichen sind. Wenn er ihnen nachgeeifert hat, so doch sicherlich ohne jede Affektiertheit. Aber eine fast zappelnde Lebendigkeit wirbelnder Glieder, Delikatessen des Umrisses, vor allem wohl den Geschmack des Ausschnittes, des Arrangements mag er in ihrer Schule gebildet haben. Hinter den Figuren,

den Köpfen seiner Typen tauchen zuweilen überraschende Strassenperspektiven, Plätze, Bauten, Brückenbögen auf, in denen die Atmosphäre von Paris mit seiner Frühlingsschönheit oder seiner Regentraurigkeit, seinen lichtdurchtränkten Nächten oder seinen unheimlichen Mordplätzen wunderbar stimmungsvoll zu wogen und zu zittern scheint. Dieser Sinn für Zusammengehörigkeit von Typus und Milieu ist dann in allen weiteren Arbeiten zu verfolgen. Sein Album „dans la vie", das die besten Stücke aus der riesigen Kollektion der Gil Blas-Zeichnungen vereinigt, giebt die schönsten Belege dafür. In diesen Blättern rauscht das fieberhafte gewaltige Leben der Riesenstadt, immer mehr tritt die Masse in Aktion, die Menschen stossen und schieben sich, hasten und drängen aneinander vorüber, die Wagen, die Omnibusse, stauen sich oder rollen durch die von Gewühl und Getümmel schier gesprengten Adern des Verkehrs. Die Farbe tritt in ihre Rechte, der Zeichnung, die immer malerischer, immer breiter und massiver wird, gesellen sich einzelne belebende Töne, und weit über die Stadt hinaus, auf den Fluss, auf das Land, erstrecken sich die Entdeckungsreisen. Mit seinen Lithographieen zu den Chansons von Delmet ist Steinlen wieder nach Montmartre zurückgekehrt. Und hier wird er weich und zärtlich, schwärmerisch und verträumt. Man fühlt, hier ist er zu Hause, hier glätten sich die Falten auf seiner gefurchten Stirne und zuweilen gleitet ein ernstes melancholisches Lächeln über die harten Züge. O die Butte sacrée: Montjoye-Montmartre! — Es ist wahr, es ist nicht mehr dasselbe wie einst. Die alten Häuser schwinden und die charakterlosen Mietskasernen rücken immer höher herauf, immer mehr umklammert die Stadt auch diesen letzten Posten der Romantik; man ist enttäuscht, wenn man zum erstenmale hinaufsteigt. Von der Pracht der grossen Boulevards kommend, vorbei an Notre-Dame de Lorette, im Lorettenquartier wie Heine der Spötter anspielte, wandert

man herauf, angelockt vom Sacré-coeur-Tempel, der hoch oben über der Stadt im lichten Sonnenglanze weithin strahlt wie eine phantastische Burg der Poesie. Durch enge graue Gassen führt der steile Weg. Dann bringt der Boulevard de Clichy das erste triste Bild — eine breite endlose Strasse mit hohen, faden, neuen Gebäuden, ab und zu wohl unterbrochen von Ateliers und Malschulen, ein Tingel-tangel neben dem andern. Berlin O kommt in Erinnerung, die Frankfurter Allee. Zahllose Kinder spielen auf dem Fahrdamm, hässliche arme Menschen mit vergrämten oder verwüsteten Gesichtern, und neben den abenteuerlichen Künstlerfiguren Dirnen und immer wieder Dirnen. Aber man muss sich ganz hinaufwagen, die garstige rue Lepic durch alle Windungen verfolgen. Und dann kommen die kleinen verfallenen Plätze, steile Treppen führen bergauf und bergab, von einer Gasse zur andern, zwischen hohen Mauern liegen bescheidene stille Gärtchen, an alten Kapellen und Nonnenstiften geht's vorüber; und plötzlich immer jähe Abhänge, über Dächer und Mauern hinweg ragt der unendliche Himmel und weit, weit schweift das Auge über Paris, das riesige, unendliche unermessliche, das mit zahllosen Türmen und Kuppeln fern im Blauen sich verliert. Ja, hier ist wohl noch Schönheit, jene diskrete ein wenig traurige Poesie des alten paysage intime, die Michel so geliebt hat. Wie die alten Häuschen sich übereinander aufbauen; diese reiche bewegte Silhouette der sich überschneidenden Dächer; Moulin de la Galette dazwischen als letzter Bote verschwundener Tage; und Sacré-coeur mit seinem ewigen Gerüst, und die hohen schlanken Schornsteine, und enge verschwiegene Stege, verwahrloste Hütten! — Das sind die Bilder, die sich auch vor Steinlens Fenstern ausbreiten, die ihn immer wieder gefesselt und entzückt haben.

Zuweilen wenn man hier umherschlendert, die Dämmerung und vielleicht ein linder weicher Tau niedersteigt, klingt ein sentimentales Lied durch die Gassen.

Ein paar Sänger mit Geige und Mandoline haben sich an einer Ecke postiert, Frauen und Kinder, Arbeiter und Maler und kleine Grisetten in Tüchern, mit blossem Haupt drängen sich um sie. Jeder hat einen Zettel in der Hand, der den Text des Liedes enthält, die Saiten zittern und wimmern, die Geige schluchzt, in schmetternden Kadenzen klagt, scherzt, bittet oder flüstert der Gesang und alles fällt ein beim Refrain, sehnsüchtig und schalkhaft — — pleure pas pour ça, ma petite Suzette. Das Volk von Montmartre singt, es versteht noch zu träumen, seine Seele schmilzt bei den Klängen verliebter Gassenhauer. Es sehnt sich nach Frühling und Freude, nach Tanz und Küssen. Wenn irgendwo, so lebt hier noch Louise, die Charpentier zur Muse dieser Stätte erwählt, herrscht hier noch in den kleinen Gärten der geflügelte leichtherzige Knabe, der Gott der verbotenen allzu süssen Früchte, der den Mädchen der liebste ist. In Delmets Liedern klingt diese Romantik wieder auf und Steinlen spielt die Begleitung. Weich und tonig, fast zärtlich wird seine Kreide, der Mondschein flutet über die Hecken oder um die Mauern, zwischen denen junge Menschen sich bebend umschlingen. Oder die Dämmerung webt in verdunkelndem Gemach, durch die Alkoven und Winkel der Ateliers, um Frauenhaare, bleiche Stirnen und begehrliche Hände. Der kleine Trottin im Wuschelhaar, die schwere Schachtel am Arm, liest auf der Strasse den ersten Liebesbrief — der Walzer wogt durch Moulin de la Galette, Leib presst sich an Leib und die Röcke fliegen. Oder das Grisettchen steht, nur das Hemd um den schlanken blühenden Leib, wenn der Frühling kommt, auf dem Balkon und winkt ein Ade dem ungetreuen Gast, der den Winter sich bei ihr gewärmt. Er ist sehr graziös, sehr delikat, voll Güte und Menschenfreundlichkeit zu diesen Wesen. Doch er ist nicht sentimental, ein frischer, derber, sinnlicher Zug herrscht vor, er giebt Fleisch und Blut, aber ohne Retouche, ohne Verschönerung. Er überlässt sich selbst

einer heiteren Ironie, wenn er die süssesten Lieder einem greulichen alten Weibe, einem alten Schnapsbruder in den Mund legt; wenn seine Bohêmes im Café, unter einem Schwarm geputzter Kokotten die zartesten Gedichte schreiben. Er giebt auch diese Welt wie sie ist, porträtähnlich, ungeschminkt, er kennt keine Flucht vor der Wirklichkeit, das Leben ist seine Romantik. Und deshalb geht er in dieser Welt nicht auf. Die Lyrik ist nur eine Seite an ihm und seine Träumerei endet immer mit einem schweren düsteren Klang. Auch aus solchen Stimmungen erwächst ihm ein tiefer Ernst. Von seinem Piano erhebt er sich, einen Augenblick in Phantasieen von Lust und Lebensfreude verloren, um dem harten Tritt der Zeit, dem Sturme zu lauschen, der grollend über den Wipfeln des Märtyrerberges hängt. Die Poesie der Strasse ist ihm lieber als Atelieridyllen und Feste. In den Wein und den Becherklang mischt sich ihm das Murren und Stöhnen der Unterdrückten. Nicht die Bohême, das arbeitende, leidende Volk von Montmartre wird er glorifizieren. Und Steinlen wird Maler. In seinen Plakaten, die ihm unter den Händen wuchsen und fast wie Fresken von den Mauern winkten, hat sich das vorbereitet. Die grosse Bewegung der Strasse, der wilde Tumult einer gehetzten, im Fron durch die Gassen stürmenden und flutenden Menschheit, der wilde struggl for life, den er in tausend Skizzen aufgesucht, drängt ihn zu monumentalen Synthesen. Man kennt seine Bilder noch nicht. Vollendetes und Unvollendetes füllt seine Werkstatt, in allen Massstäben. In allen Stimmungen spricht da immer dieselbe Stimme von den Wänden herunter. Den Abend liebt er besonders, der alle Massen zusammenhält, die grossen Dunkelheiten und die hellen Lichter, die starken und die weichen Farben. Die Menschen sind müde und doch erregt, es liegt keine Beruhigung nach vollbrachtem Tagewerk über ihnen. Die Männer eilen zur Schänke, die Frauen voll Sorge in das verlassene Heim, die

STEINLEN



Aus Gil Blas illustré

EN PROMENADE
Federzeichnung

Mädchen — zur Liebe. Er bringt sie immer wieder, diese jungen, heissblütigen, verzehrten Geschöpfe, in ihren farbigen, blauen, roten Tüchern, durch diese violette, bräunliche Dämmerung eilend, die das künstliche Licht im Verein mit den sonoren Klängen nach Sonnenuntergang mischt. An den Schaufenstern, an den Laternen fällt ein grelles, weissliches Licht auf ihre hageren Gesichter und blitzt in den flackernden Augen, auf den geschminkten Wangen. Hunger und Sinnlichkeit liegt in ihren spähenden hastigen Gesten und alle, alle werden sie enden wie die schwindsüchtige Pierreuse, die, ein verruchtes Gespenst der Nacht, bis zum frühen Morgen durch verlassene Plätze nach Opfern und Beute sucht. Und er malt die Wäscherinnen, starkknochige, schwerbeladene Lasttiere, die mit grossen, weitausladenden Schritten, ihre Packen balancierend, wuchtig und mächtig wie die Schwestern Meunierscher Gestalten vorüberziehen. Und er malt das Volk als Menge, zum Bewusstsein seiner Kräfte erwacht, im Streik, im Aufruhr, von einer Leidenschaft hingerissen, unaufhaltsam vorwärtsdrängend, malt jenes Massenantlitz der Menge, das sich aus hundert Masken zusammensetzt, wie es vor ihm nur Daumier gesehen hat. Und zuletzt das Freudenfest der Republik, das Julifest, wie es alljährlich in der rue des Abbesses als eine Vorahnung zukünftiger, freierer, schönerer Feste jauchzt und tanzt. Das wird ein grosses, lebendes, in Farben tollendes Bild. Die Fahnen flattern, die bunten Lampions glühen, in Licht gebadet wogt das Volk. Der Geist der alten Bauernkirmessen, die derbe Ausgelassenheit der Niederländer feiert hier eine monumentale Auferstehung. Harmlose Heiterkeit und faunische Wildheit, Johlen und Schreien, Scherz und Lachen schwirrt durcheinander. Cancan und Walzer mischen sich. O gewiss, das ist noch ein Volk von Sklaven, das seine Saturnalien begeht. Das ist keine dionysische Trunkenheit, das ist die verzweifelte Lustigkeit, die sich berauschen und die vergessen will.

Aber haben wir nicht Blutschuld an diesem Volke von Sklaven? Es ist nicht schlecht, es ist unglücklich, es ist nicht verdorben, es ist verkommen und verwahrlost. Wenn es trinkt und sündigt, wenn es stiehlt und mordet, müssen wir es vernichten oder müssen wir es aufrichten? Steinleins Werk wirft diese Frage auf, er citiert Viktor Hugos Worte: „Diesen Kopf des Mannes aus dem Volke, civilisiert ihn, beschneidet ihn, macht ihn fruchtbar, erhellt ihn, versittlicht ihn, macht ihn menschenwürdig: ihr habt nicht nötig, ihn abzuschlagen.“

Montmartre ist für Steinlen kein Ort der Freude, sondern des Jammers. Wenn auch er die rote Mühle zum Wahrzeichen nimmt, so ist es doch nicht die Stätte des Jubels und des Genusses; wenn die glühenden Flügel sich drehen, hört er eine seltsame Melodie sie umkreisen, sie flüstern ein schwermütiges Lied, während unten der chahut durch die strahlenden Säle tobt:



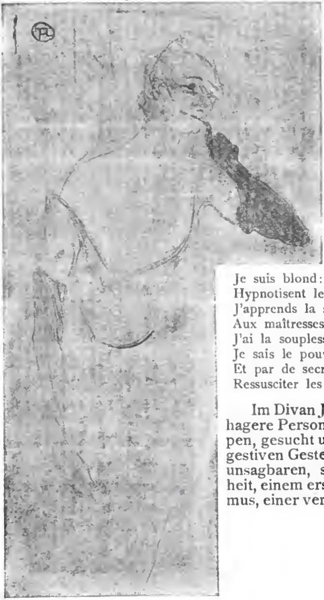
Sur la montagne des Martyrs
Je mouds le rêve et l'harmonie.
Je mouds l'or et les repentirs,
Le rachat et l'ignominie
Je moud's un avenir meilleur.

M. Boukay.



INFERNO

[HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC]



Je suis blond: mes yeux d'émeraudes
Hypnotisent les névrosés
J'apprends la science des fraudes
Aux maîtresses des épuisés.
J'ai la souplesse des couleuvres,
Je sais le pouvoir des parfums
Et par de secretes manœuvres
Ressusciter les sens défunts — — —

Im Divan Japonais: eine grosse hagere Person, mit eckigen, saloppen, gesucht unschönen, aber suggestiven Gesten; Gesten von einer unsagbaren, scabreusen Gemeinheit, einem erschreckenden Cynismus, einer verruchten Blasiertheit.

Je suis le Dieu des Morphinées
En quête des frissons nouveaux,
Je suis le Dieu des Raffinées
Dont je détraque les cerveaux — —

Scharf und heiser, doch mit einem hysterisch leidenschaftlichen Accent zwischen den grossen schmalen Lippen hervorgestossen fallen die Worte: in einem degoutierten, ennuyierten Ton, rhythmisch abgehackt:

Très vieux, malgré mes vingt années
Usé blasé; car je suis né
Sur un lit de roses fanées
Et je suis un Eros vanné!

Das blasse knochige Gesicht, in dem über den spitzen Backen nur die grauen harten Augen zu glühen scheinen, wie phosphoreszierend unter dem verblichenen Rot der welken, strohigen Haare; die weite helle Masse des schlichten damenhaften Kleides jäh durchschnitten zuweilen von den wie getuschten langen zittrigen Flecken der Handschuhe, in denen die dürren Arme stecken. In dem weissen grellen Rampenlichte und dem grauen Dämmer der Bühne das Ganze eine fast unkörperliche Erscheinung allein durch die farbigen Kontraste von dieser schlagenden, schneidenden Wirkung. Dieses lebendig gewordene Plakat, dieses Mannweib, halb verblühte Kokotte, halb englische Gouvernante — das ist Yvette Guilbert, die neue Muse von Montmartre, der Komet von 1890 an dem absinthfarbenen Firmament der Butte. Mit ihr ist jener Geist der blague eingezogen, wie ihn die Goncourts definierten, le credo farce du scepticisme, la révolte parisienne de la désillusion, la formule légère et gamine du blasphème, la grande forme moderne, impie et charivarique du doute universel et du pyrrhonisme national. Sie singt, sie mimt die

pariserische Korruption, die von den Boulevards aus Montmartre erobert hat. Das ist nicht mehr die alte tolle Ausgelassenheit, der wilde jugendliche Lebenstaumel, der besinnungslose Leichtsinn der alten Bohème. Das ist die Neurose perverser Orgien, das Delirium gepeitschter ohnmächtiger Sinne, das gelle spitze Lachen der im Alkohol sich betäubenden, in wahnsinnigem Chahut dem Abgrund entgegen jagenden Verzweiflung. Yvette spiegelt die Zuckungen und Windungen zerrütteter Gehirne, die schlotternde Gier der Entnervten, das vergebliche Haschen und Suchen nach letzten Stimulanzen und Sensationen, diesen ganzen Verwesungsprozess einer ziellosen, hoffnungsbaren, depravierten Gesellschaft. Und sie ist die Muse dieses Toulouse-Lautrec, dessen gesamtes Werk ein hohes Lied des Lasters, eine Epopöe de la luxure dans toute sa candeur, eine diabolische Glorifikation aller verworfenen und unreinen, aller unnatürlichen, verkehrten und künstlichen Dinge geworden ist.

Auf die Elegie Willettes war Steinlens soziales Drama gefolgt. Auf Steinlen folgt Lautrec, nicht mehr ein Ankläger, sondern der dekadente Ästhet, der die Schönheit des Zusammenbruchs, des Verfalls, die Phasen der Selbstzersetzung in ihren gebrochenen, zerknitterten, zerfetzten Linien und Formen mit einem grausamen, wollüstigen und cynischen Lächeln, mit einer schamlosen Neugier, einer beissenden Ironie durchstöbert, verfolgt, ausgekostet und mit einer unerhörten Meisterschaft der Analyse ausgeprägt und festgenagelt hat.

Wenn man von Steinlen mit Zolas Beredtsamkeit aus Germinal und Assomoir erzählen möchte, so hätte für ihn Huysmans, der à rebours geschrieben, die erschöpfende Formel finden müssen.

Wenn man Willette den Watteau, so könnte man ihn den Outamaro von Montmartre nennen, aber einen bitteren höhnischen und vielleicht enttäuschten Outamaro,



EROS VANNÉ
Lithographie

der nicht die Grazie, sondern die Unflätigkeit oder das Groteske des Sexualismus feiert.

Er ist der habitué der americain bars und Absinthkneipen, der Variétés und Tanzböden, und vor allem der „grünen Häuser", der maisons closes der Butte, jener Stätten, die Maupassant den Stoff zu seiner berühmtesten Novelle gegeben.

Diese Welt hat er geschildert mit einer Verwegenheit, einer Rücksichtslosigkeit, einer Schärfe des Blicks, einer vibrierenden Nervosität, die alle Intimitäten, das Parfüm, die Atmosphäre, die Lokalfarbe in sich aufgenommen und mit einer unerreichten, unheimlichen, restlosen Echtheit wiedergiebt. In dem grellen elektrischen Licht, das hier die Sonne vertritt, treiben die Verdammten dieses Inferno ihr wüstes Spiel. Tänzerinnen rasen mit dürren verrenkten Gliedern zu den Klängen einer aufreizenden Musik, vollführen jene Tänze, die nach Heine eine Persiflage, eine Verhöhnung alles dessen sind, was als das Edelste und Heiligste im Leben gilt. In denen das mörderische Geschlecht wie selbstthätig, losgelöst und riesenhaft angewachsen ein glühender Moloch durch den Saal zu toben und in zuckenden Fangarmen alles zu verschlingen scheint. Oder schwammige Leiber blähen sich auf Teppichen, welken Kissen; vertrottelte Dandys, schlaffe, feiste Lustbäuche wanken durch die schreiende Pracht der cabinets particuliers; dunstgeschwängerte Interieurs öffnen sich und zeigen steifknochige Rouets mit verglasten Blicken wie stumpfsinnige Marabus vor den Schnapsorgeln hockend. Ein stiller verruchter Irrsinn scheint alle Glieder zu durchschütteln, die Gesten zu deformieren, die Mienen zu verzerren, aus menschlichen Wesen idiotische Spukgestalten zu machen, die wie mannequins an der Leine eines unsichtbaren Dämons willenlos schlenkern und zucken. —

Wie Steinlen ist auch Lautrec anfänglich von Bruant fasciniert gewesen. Seine Plakate, auf denen er

den einstigen Franctireur dargestellt hat: den Havelock wie einen Banditenmantel umgeschlagen, einen derben Knittel in der Faust, an den Apachen- und Strizziton erinnernd, der in seinem Cabaret herrschte; den scharfgeschnittenen Römerkof, der ein eigenartiges Gemisch von Komödiantentyp und Pferdeknecht bot, von dem riesigen Schlapphut und dem ständigen roten Wollenshawl eingerahmt — diese Blätter sind so bekannt, dass sie nur genannt zu werden brauchen.

In seinem Journal veröffentlicht er die ersten Zeichnungen, mit denen er von seiner Umgebung, trotz der verwandten Sujets aus Faubourg und Gosse durch eine ungewöhnliche, ganz neue Art des Sehens sehr merkwürdig absticht. Aber schon Ende 1886 wird im Mirliton ein Gemälde aufgehängt, in dem seine Originalität zu vollem Durchbruch gelangt. Mit einem Schlage hat sich hier sein Wesen enthüllt, er lüftet das Visier, das er bis dahin trug: aus dem „Monfa", dem „Tréclau", als der er debutiert, wird der Lautrec, der er sein will. Er ist ganze zweiundzwanzig Jahre alt, aber sein Programm ist fertig; er kann nur noch reifer werden, aber die Bahn ist vorgezeichnet.

Dieses Bild, als eine Reverenz vor Bruant, zeigt die „Quadrille de la chaise Louis XIII.", wie sie nach einem von ihm komponierten verrückten Couplet im Élysée Montmartre getanzt wurde.

Das gelbe Licht flutet durch den Raum, das Orchester, in Dunst und Rauch verschwimmend, paukt darauf los, eine wilde gestikulierende Masse; geschminkte Weiber, garstige, verblühte Strassendirnen, in geschmacklosen Seidentaillen, Federhüte auf dem Kopf, treten an, die Röcke hoch, Jupons und Spitzenhosen von zweifelhafter Sauberkeit rascheln verführerisch, die Beine fliegen an die Schulter; grinsend, lüstern, gespannt auf obscöne Enthüllungen drängt man sich heran; groteske Gestalten aus dem Quartier schlürfen herbei, weiden sich lachend an dem Schauspiel, ducken nieder um ver-

fängliche Perspektiven zu visieren; der vieux marcheur im Frack taucht auf, die alte Kokotte, vereinsamt vor ihrem Absinthglas — — o diese wundervolle Hässlichkeit, diese entzückende Lascivität! Ja hier ist das Element gefunden, in dem das ironische, grausame Talent des Lautrec seine vollen Segel entfalten kann. Moulin de la Galette giebt weitere Eindrücke, dieser Volksball, wo der chahut in ungetrübter Roheit mit seinem Gewoge von Arbeitern und Häringsbändigern, Nähterinnen und Dienstmädchen, Künstlern und Modellen, Dirnen und Zuhältern ebenfalls noch Bruantsche Sensationen erweckt.

Und dann entsteht Moulin rouge, das ein gütiges Geschick eigens für ihn geschaffen.

Willettes Romantik hat den phantastischen Mühlturm mit den glühenden Flügeln erbaut. Chérets Plakate verkündeten den Parisern etwas wie ein Rokokofest der Lebensfreude und Heiterkeit, ein in Seifenblasen schimmerndes Reich der Leichtigkeit und Grazie, ein Wolkenkuckucksheim des Tanzes, durchschwirrt von den rosigen Colombinen der italienischen Maskenspiele. Hunderte von Malern und Poeten haben die rote Mühle gefeiert, in Hymnen auf Licht und Farbe, berauschenden Taumel oder mörderische Strudel der Wollust. Nur einer hat sie begriffen, hat das Lächerliche und Widerliche, Blödsinnige und Traurige, das hündisch Geile oder clownhaft Excentrische, hat jene eigentümliche Atmosphäre, die wie ein ekelhafter Geruch oder ein bitterer Geschmack doch einen ganz seltsamen, nervösen Reiz vermittelte, festgebannt kraft dieser zugleich nuancierenden und synthetischen Kunst, neben der alles andere banal wirkt. Toulouse-Lautrec ist der eigentliche Schöpfer von Moulin-Rouge. Diese Welt, diese Atmosphäre ist heute verschwunden — aber sie lebt fort, ein höheres, intensiveres Dasein in Bildern, mit denen dieses unbestechliche Auge dem Kulturpsychologen der Zukunft einige unschätzbare Dokumente geliefert, nicht

nur ein Pariser Vergnügungslokal, nein die ganze klägliche Harlequinade unseres Talmi-Menschentums zu rekonstruieren.

Die Glanzzeit von Moulin-Rouge liegt viele Jahre zurück, sie kam und schwand mit ein paar Charakterfiguren, Persönlichkeiten in ihrer Art, jenen Tänzern und Tänzerinnen, die den Cancan der Pariser Bastringuen auf die Bretter dieses internationalen Tingeltangel verpflanzten. Gleich das erste Blatt, mit dem Lautrec diesen Boden betritt, die Affiche von 1888, zeigt die beiden Hauptakteurs: vor der schwarzen Silhouette der dichtgedrängten Zuschauermasse, den Cylindern und Federhüten dieses mondänen Publikums, überschnitten oder überragt von den gelben Gaskronen heben sie sich ab. Die dürre groteske Figur des Vordergrundes mit dem Polichinellgesicht, der würdevollen und hochnäsigen, idiotisch feierlichen Haltung, den hampelmannhaften, eckigen, abgezirkelten Bewegungen eines alten Rückenmärkers oder steifgewordenen Fauns — das ist Valentin le Désossé, der greise Fanatiker, dessen Bocksprüngen länger als ein Jahrzehnt die Bacchantinnen dieses unheiligen Tempels gefolgt sind. Unter ihnen unerreicht la Goulue, die ihn hier, die schlanken Beine hochgewirbelt, in freier schamloser Wildheit umkreist. Dieses Weib, das mit seinem derben Pariser Dirnengesichtchen, von einem Goldhelm blonder Haare gekrönt, den Typus der Apachen-Schönheit darstellt, hat es Lautrec ganz besonders angethan. Er zeigt sie immer wieder, mit ihrem Partner walzend, den Leib in unsagbar obscöner Geste an ihn gedrückt — oder breitbeinig, die Röcke gerafft, im gespreizten Tanzschritt marschierend, oder in der Ruhe, in ihrem einfachen Strassenkleid eines Mädchens aus dem Volke die Bestie nur eben ahnen lassend. Neben ihr ist es Jane Avril, die ihn reizt als ihr ausgesprochener Gegensatz, lang, hager, geisterhaft fahl, fast grünlich die Gesichtsfarbe unter dem brandrotem Haar, gebrechliche, spitze, bittere Züge, eine

gequälte, lastermüde Miene, die an Tooropsche Gestalten erinnert. Dem Cancan hat sie etwas distinguiert Verworfenes zu verleihen gewusst, sie hat die englische Linie, die präräfaelitische Travestie der Barrisons damit combiniert und so, der volkstümlichen Brutalität ihren ursprünglichen Charakter nehmend, den Vorwand lediglich für die raffinierte Bewegung gesucht; Morphium und Nervenzerrüttung, getanzte Perversität war das. Und Cha-U-ka-o, die als Clown umherlief, mit gepuderter hochgesteckter Perrücke, die Hände in den Hosentaschen — und wie sie alle heissen, jung oder alt, schlank oder üppig, knotig oder katzenhaft, sie tauchen auf in seinem Werk, wie von einem scharfen Wildgeruch umgeben, geschminkte Masken der Verführung, Kinder des Satans, um die nicht nur Teniers oder Höllenbreughel, auch ††† Rops selbst, der alle Verruchtheit gepachtet zu haben glaubte, ihn beneiden könnte. Um sie kriecht und dreht sich dieses vertrackte, gebrandmarkte, in seiner unverhüllten, geschmacklosen Gemeinheit komische und scheussliche Volk der grossstädtischen Lebewelt. Diese Bilder zerstören jede Legende, jede Illusion, sie zeigen die armselige und vergebliche Jagd nach Vergnügen, lüsternem Kitzel, die Freuden und Nöte der Epidermis in aller Schalheit und Kümmerlichkeit, ihrer Trivialität und Billigkeit. Mit einer unverhohlenen Begeisterung wühlt Lautrec in den verfallenen, verwitterten, aufgedunsenen Zügen seiner Elegants, ihrer blasierten, stumpfen, schlappen Haltung, ihren zittrigen, schwerfälligen oder krampfhaften Gebärden scheint er die herannahende Tabes oder Paralyse abzulesen. Seine Weiber mit ihren pöbelhaften Gewohnheiten, ihren frechen, verschrobenen oder fratzenhaften Gesichtern brauchen nicht erst den Mund aufzuthun, sie wirken durch ihr blosses Gehaben degoutierend und zotenhaft. Es ist nicht Caprice, es ist die angemessene Form, wenn er sich für diese Dinge eines Stiles bedient, der auf eine gewisse Art

an primitive Plakate, an Tierbuden- und Jahrmarktsmalerei erinnert.

Diese Freude an der schreienden Originalität des Verkommenen, Bestialischen, des Excentrischen und Verrückten hat ihn dann weiter an alle Stätten moderner Lustbarkeit geführt, an denen die Zeitseele ähnliche Offenbarungen zu versprechen hatte.

Alles was mit Schminke zu thun hat, ist seiner besonderen Liebe sicher, das Variété, das Theater, der Cirkus.

Auf die Tänzerinnen folgen die Chanteusen. Miss Cecy Loftus, im Cylinder, Babykostüm und den riesigen, weiten Männerhandschuhen, die ein so beliebtes Requisit der englischen Groteskkomik sind, schauerlich schön mit ihrem Hundegesicht, der Gassenjungennase, dem schiefgestellten Maul. Oder die delikate May Belford mit dem scharfen aristokratisch geschnittenen Profil einer ins Cafékonzert verschlagenen Komtesse, die plötzlich so alt aussieht, wenn sie das volle verlebte en face mit dem schlaffen Fleisch auf den feinen Knochen zuwendet: ständig den kleinen schwarzen Kater auf den Armen, mit dem sie Baudelairesche Strophen aus den fleurs du mal zu illustrieren scheint. Anna Held, im Backfischkleidchen ihre grässlichen, plumpen, kurzen Beine ausstellend — eine ganze Blütenlese, geeignet die interessantesten und überraschendsten Aufschlüsse für dieses Kapitel aus der Geschichte des modernen Tingeltangels zu bieten. Aber alles Interesse konzentriert sich auf den wunderbaren Cyklus von Lithographieen, der der vergötterten Yvette gewidmet ist. Das extrem Moderne, extrem Künstlerische dieser glänzend stilisierten Erscheinung, mit der zum erstenmale, wie bei der Duse, die Eroberungen und Entdeckungen des Malerauges nicht nach der dekorativen, sondern nach der formalen, impressionistischen Seite in die Mimik eindringen, hat seinem Griffel die geistvollsten und gelungensten Transskriptionen eingegeben. Das ist noch die ursprüngliche,

sprühende, gaminhaft frivole, grausame und wilde Yvette, nicht diese feist gewordene, blaustrumpfige Bourgeoise mit dem Aussehen einer alten Schulvorstcherin, die Deutschland abgrast. In diesen wunderbaren Croquis ersteht sie wieder in ihrer grimmigen, charaktervollen, dürren Hässlichkeit, in unbewachten, intimen Momenten aufgefangen, in posenloser, unmittelbarer, schroffer Natürlichkeit. Auf der Strasse, in ihrem langen, karrierten, englischen Mantel, den Schirm unterm Arm, auf dem spärlichen, wirren Haarschopf das flache Barett, die grosse Wippnase keck in die Luft, den cynischen Mund hochmütig und mechant eingeklemmt, mit weiten Männerschritten ausholend. In der Garderobe, rasch vor dem Spiegel noch Puder auflegend oder einen Schnaps sozusagen „hinter die Binde giessend“, immer fabelhaft grotesk in jeder Bewegung des langen, handtuchartig wirkenden Leibes, der fahrigen Arme, des Gänsehalses. Auf der Bühne sodann — von dem elektrischen Lichte zur Hälfte fast aufgesogen, mit dieser genialen Sicherheit der grossen Accente, dieser berühmten Mimik, mit den schwarzen Handschuhen, die das einzig körperliche und greifbare zu bleiben scheinen. Sie verschlingen sich, hängen schlaff, ungeschickt, imbecil herab, tasten hilflos oder drohen, zeigen mit langem Finger täppisch in betrunkener Geste, unterstützen und beleben, pointieren schlagend und verblüffend jedes Wort, jeden Ausdruck. Zugleich dieses unbeschreibliche Spiel der Miene, diese Gesichtsmuskelgymnastik — und Lautrec setzt mit einer wahren Leidenschaft all diesen unmöglichen, unwahrscheinlichen Verzerrungen und Verschiebungen nach. Das Dümmliche oder Tantenhafte, das Verblühte oder Zerknitterte dieser fortwährend wechselnden Larve, die unflätige Unanständigkeit der Dirne, oder die jähe, medusenhaft erstarrte, bleiche Furcht, die grinsende Clownvisage, nichts entgeht ihm, vor nichts schreckt er zurück, blindlings seinem unerhört scharfen und naiven Auge sich überlassend, das aus

einem Menschenkopf bald eine zerdrückte Kartoffel, bald eine Pute und zuweilen eine haarscharf geschnittene Kamee macht.

Scheint er mit der Yvette sich zu verbrüdern, sich mit ihr zu treffen in einer gemeinsamen Art zu sehen und zu empfinden, so ist er von einer beissenden Ironie, von einer hochmütigen, unersättlichen blague allem gegenüber, was sich fühlt und dünkt, schön vorkommt und wirken will.

Die volle Schale seines Hohnes hat er auf die Bühne ausgegossen, auf die Scheinwelt der Eleganz und des dekorativen Prunkes. Er moquiert sich über dle angeklebten Bärte, die Ritterkostüme sitzen recht komisch auf den Leibern der Bretterhelden; Gretchen in Gounods Oper ist gewiss im Leben eine zänkische nnd habgierige Kokotte. Sarah Bernhardt hat er die albernsten, gespreiztesten Bewegungen nachgerechnet, es ist sehr drollig wie Antoine die Beine durchdrückt, um den Kraftmenschen zu markieren. Zahllos sind seine Notizen über Marcelle Lender, in der er eine aufgetakelte Vogelscheuche sieht, mit einem geistreich spitzen, süssen Lächeln, das dem Gesicht mit dem gepuderten, welken Fleisch, dem vorstehenden Kinn den Ausdruck einer Ziege giebt. Er ist unerschöpflich im Erfassen der flüchtigsten Bewegungsnuancen, des huschenden Spiels von Licht und Schatten, der grotesken Veränderung der Form durch die Unterbeleuchtung von der Rampe, alles Dinge, die keineswegs übertrieben lediglich durch das Unbarmherzige der Beobachtung diesen fast immer sarkastischen Beigeschmack erhalten. „Au theâtre cela a beau être mauvais, ça m'amuse toujours" — hat er einmal bekannt. Ihm ist das Schauspiel höchst gleichgültig, dem Zauber dieser bunten Welt der Illusion ist er niemals erlegen. Er sitzt in seiner Loge wie jene Shakespeareschen Grandseigneurs, die in dem Komödianten noch immer den Possenreisser, den Fahrenden sehen, dessen Anstrengungen faule Witze oder spöttisches



Paris, Sammlung Bernheim

EN PROMENADE

Gemälde. Aus dem Cyklus: Moulin rouge.

Lächeln hervorrufeu. Konsequenter Weise hat er dagegen eine reine Freude an dem echten Gaukler. Cirkusreiter, Dresseusen, Akrobaten, Harlekins, dieses seltsame Volk der Manegen scheint einen ganz persönlichen Reiz auf ihn ausgeübt zu haben. Das Verschiedenste spielt in diese Vorliebe hinein. Einmal ist Lautrec ein grosser Freund alles Sports, er tummelt sich auf den Rennplätzen herum, ist frère et cochon mit Jokeys und bookmakern, kennt alle Pferde, alle Rassen, alle Feinheiten und trucs. Und im Cirkus findet er das wieder, in dieser travestierten Form, in dieser Kombination von Kraftleistung und Narrheit, auf die Spitze getrieben und bis zum Künstlichen und Perversen gesteigert, kurz in jener Formensprache, die immer den stärksten Wiederhall bei ihm erweckt. Aber auch von der psychologischen Seite wird er gepackt. Der merkwürdige Kontrast zwischen Persönlichkeit und Thun, zwischen Leistung und Gebärde fesselt ihn. Er sieht den Herkules im Kostüm des Hanswurst, die Dirne in der Kunstreiterin, unter deren Schenkeln das Pferd sich in ein Schwein verwandelt. Und es ist noch öfter vielleicht das Unglück, Erniedrigung und Leiden, die er durch Schminke und Flitter hervorblitzen sieht. Der Cynismus, der selbst seine Gebrechen noch halb höhnisch, halb bettelhaft ausstellt, musste bei ihm an eine Stelle rühren, die sein tiefstes Wesen betraf.

Lautrec war Krüppel — man muss das wissen, weil damit sein point de vue dem Leben gegenüber bestimmt ist. Das Schicksal, das zuweilen solche blutigen Witze liebt, hat an das Ende dieser stolzen Ahnengalerie der Grafen von Toulouse, der souveränen Herren des Albigeois, diesen armen scheusslichen Zwerg gestellt, auf die Condottiere und Troubadours dieses Hauses hat es den wüsten Montmartre-bohêmien folgen lassen, dessen Bestimmung gewesen zu sein scheint allen holden Wahn, alle Lebenslüge durch sein blosses Dasein ad absurdum zu führen. Hinter der Aussenseite eines unschönen,

unter Excessen aller Art durchstürmten Lebens verbirgt sich eine tiefe Tragödie. In diesen gebrechlichen, verunstalteten Körper war vielleicht eine ursprünglich sehr zarte, sehr empfängliche und begeisterungsfähige Seele gelegt worden, er war bewohnt von einem starken, hellen und kritischen Geist, der gewohnt war, an seiner elenden Menschlichkeit mit einer ironischen aber bitteren Überlegenheit herabzublicken. Der Lebensdrang einer ungewöhnlich sensiblen, von allen ererbten Leidenschaften seiner Rasse beherrschten Natur, im Verein mit den Vorzügen seiner sozialen Lage, die ihn zu einer glänzenden Rolle befähigt hätte, musste so fast notwendig in Depravation und Verkehrtheit umschlagen. In der Zügellosigkeit seiner Selbstzerstörung liegt vielleicht mehr als eine gewöhnliche und ungebändigte Genusssucht, ein gewisser künstlerischer und aristokratischer dégoût vor aller Behutsamkeit und Ängstlichkeit, die ihm eine mühsame und schale Existenz konserviert hätte. Wenn er spöttisch von sich sagte: je ne suis qu'une demi-bouteille, so zog er doch aus dieser Erkenntnis nicht die Konsequenz der Selbstbescheidung und des Verzichts, sondern er trotzte dagegen, überfüllte die demi-bouteille bis sie zerspringen musste. Andere sind unter ähnlichen Umständen zu Romantikern geworden, malten in glühenderen und zärtlicheren Farben das Thal des Lebens, das ihnen zu betreten verwehrt war. Lautrec ist aus anderem Holze geschnitzt und an der Tantalusrolle, zu der er verurteilt war, sieht er vor allem das Lächerliche und Empörende. Ist ihm der reine Lebensgenuss verwehrt, haben ihm die Mächte diese traurige und abschreckende Maske aufgedrungen, so wird er sich (wie ein Richard Glocester) ihrer würdig zeigen, das Monströse und Schändliche zum Prinzip erheben. Mag ein Watteau, siech und ungestalt, sich an tröstenden Bildern der Sehnsucht laben, er wird nicht auf der Insel Cythere landen. Er wird sich an diesem Eros vanné berauschen, den Maurice Donnay, der

skeptische Blagueur, entdeckt, wird sein Zelt unter den Enterbten und Verworfenen aufschlagen, wird seine Entzückungen in den Bordellen von Montmartre finden.

Lasciate ogni speranza voï ch'entrate — das sind die Worte, die über seinem Cyklus „Elles" zu stehen hätten.

Es sind die trostlosen, schrecklichen Höhlen der Prostitution, diese Klosetts der Liebe, in die er eintritt. Eine schwüle, dicke, von widerlichen Parfüms durchzogene Schlafstubenatmosphäre schlägt einem aus diesen Blättern entgegen. Unendliche Langweile, fürchterliche gähnende Traurigkeit, unterbrochen und erheitert von viehischen Zoten, lasciver Situationskomik, von den Verrichtungen eines ekelhaften Frondienstes mit seinem abscheulichen Drum und Dran, ein Haremsdasein, das zugleich Mitleid und Grauen erweckt, rollt sich auf. Hier giebt es nichts Verführerisches, nichts Aufreizendes, Stimulanzen sind hier nur für zerrüttete Nerven, für erschlafftes Blut zu holen, das im Bestialischen und Ekelhaften noch eine letzte Sensation zu spüren vermag. Diese Weiber machen den Eindruck von abgetriebenen Arbeitstieren, die langsam dahinwelken, ihre Augen sind stumpf und blöde und scheinen das allmähliche Sterben und Vertrocknen aller Gehirnthätigkeit zu verraten oder sie glühen krankhaft und erzählen von rascher Erschöpfung. Eine gewisse Dumpfheit und Faulheit ist allen gemeinsam, gewisse Gesten und Bewegungen, in die nur die verschieden entwickelte Körperlichkeit Nuancen bringt, die je nach der Veranlagung für die Anstrengungen des Berufs, dürre Katzen oder schwammige, molluskenhaft formlose Mastschweine aus ihnen macht. Lautrecs Lithographieen geben ein ganzes livre d'heures ihrer Tage und Nächte. Fabelhaft ist ein Blatt, auf dem das Erwachen geschildert wird. Die Patronin, ein massives Geschöpf von orientalischer Quammig- und Quappigkeit, den langen Morgenrock

über die strotzenden Brüste hängend, ein wohlwollendes Lächeln auf dem feisten Vogelgesicht, weckt eine ihrer Pensionärinnen mit dem Morgenkaffee. Das junge Geschöpf, in dessen scharfes nicht unfeines Profil sich bereits ein paar alte zerfaserte Linien eingeschlichen haben, scheint aus einem schweren betäubenden Schlaf aufgefahren und sitzt aufgerichtet, die Hände schlaff auf der Decke, mit den verhängten, trüben Blicken einer Morphinistin da, teilnahmlos. Ein neuer Tag ist angebrochen, der das ewig Gleiche bringen wird. Wie ein Gegenstück zu einem von Fragonards schönsten Blättern wirkt ein anderes, wo ein Mädchen mit seinem kleinen Hündchen spielt, und diese Scene, die neben der des galanten Rokokolibertins höchst decent und diskret behandelt scheint, hat einen Ausdruck von Gemeinheit und Lasterhaftigkeit von geradezu satanischer Färbung. Und er schildert seine Freundinnen bei der Toilette, am Waschtisch, im Tub, zum Ausgehen bereit, auf der Treppe oder in der Bar, im Hemd oder in Strümpfen, im Schlafrock oder geputzt und aufgedonnert. Diese fast nur in flüchtigen Andeutungen hingeschriebenen Notizen sind, obschon sie sich nur mit dem interessanten Modell zu beschäftigen scheinen, von einer unbeschreiblichen Fähigkeit, die ganze Umgebung mitsprechen und erklären zu lassen. Genial ist die Art, wie ein zerrauftes Bett oder ein paar nachlässig hingeworfene Toilettestücke in einigen leicht verstreuenden Strichen die ganze Situation, die Stimmung ante et post, Müdigkeit oder Ekel zu erwecken vermögen. Ohne jedes Arrangement, ohne Illustrations- oder Bildcharakter, lediglich als Impressionen, als Vorwände für Linien und Farbenempfindungen gegeben, enthalten diese Interieurs Lautrecs ganze Psychologie, sein Weltgefühl, sein Verhältnis zum Leben. Es ist keine Frage, dass er diese Dinge mit einer gewissen perversen Zärtlichkeit gesagt hat. Ich liebe was niemand erlesen, was niemand zu lieben gelang — möchte man für ihn citieren. Ist man sonst

gewohnt, aus derartigen Vorwürfen Kapital für pikante Pornographieen oder soziologische Abhandlungen zu schlagen, so hat er den Beweis erbracht, dass ein entsprechendes Temperament unter Verzicht sowohl auf die Galanterie als auch auf die Christusallure hieraus eine Art Poesie zu ziehen vermöge. Man schreibt dieses Wort bei einem Lautrec nur mit Zögern hin. Aber giebt es nicht eine Poesie auch des Verkommenen und Verzerrten und gehört nicht vielleicht sogar die Zote dazu, wenn sie nur mit Kunst stilisiert und mit einer sozusagen cynischen Inbrunst ausgesprochen wird? In der Welt des Gemeinen und Wüsten, der Ausschweifung und Korruption jeder Art hat er eine Schönheit gefunden, die nicht jedem munden kann, die aber durch ihre Schärfe, ihren Charakter, ihre extreme Originalität sich von jeder Banalität fernhält, dass sie selbst gross erscheint. Die Geschmacklosigkeit und die Widerlichkeit hat er in der geschmackvollsten und vornehmsten Form geschildert. Das Hässliche und das Groteske sind die beiden Punkte, wo er ansetzt, wo er das Leben in jener Lebhaftigkeit empfindet, die seinem Drange allein eine gewisse Befriedigung vermitteln kann. In seinen besten Sachen hat er dafür eine Kunstsprache geschaffen, die sein Empfinden in voller Stärke und zugleich in voller Feinheit, weit von Karikatur und Brutalität, zu Worte kommen lässt.

Lautrec hat sich eine sehr gute künstlerische Erziehung gegeben. Schon sein Vater war bildnerisch begabt, liebte es als Amateur die Leidenschaften, die sein Leben ausfüllten, Jagd und Sport, auch malend und bildhauernd auszukosten. Er kannte Forain, der sein Porträt gemalt hat, eine kleine Skizze, die sein Sohn wie einen Schatz hütete. 1883 ist er nach Paris gekommen und hat nacheinander bei Bonnat und Cormon gearbeitet. Aber es sind die Bilder von Degas und Renoir, die seinen Blick frei machen. Dann kommen um 1890 Ausflüge in die Länder der alten Kunst. Zweimal

geht er nach Spanien, wo ihn vor allem Theotocopuli und Velasquez begeistern, dann wiederholt nach England, um sich in die National Gallery zu vergraben. Holland und Belgien, die ihm Memling und Massys enthüllen. Sein Traum aber war Japan. Er wollte dorthin gehen, als sein erschöpfter Körper zusammenbrach. Man internierte ihn für Monate in einer Maison de Santé, aus der er schliesslich mit einem endgültigen „Knacks" nach Paris zurückkehrt, nur um sich von neuem in den wilden Strudel der Arbeit und der Betäubungen zu stürzen, die ihn rasch seinem Ende entgegentragen. Im Sommer 1901 ist er auf Albi, dem Schlosse seiner Väter, gestorben, fern von Paris, von diesem Montmartre, die seine Mörder geworden sind.

Lautrec hat als Impressionist begonnen und als Synthetiker geendet. Es giebt Malereien von ihm, die lediglich die Gesetze der Komplementärfarbe studieren, wo er zerlegt und abwägt wie nur ein Pointillist von reinster Observanz. Es lag in seiner Natur ein ausgesprochener Hang zu sorgfältiger Vorbereitung den Eindruck der Unmittelbarkeit und des jähen Erfassens erzwingt er durch ein systematisches fortwährendes Vereinfachen und Überarbeiten; er giebt keine vor der Natur oder aus der Erinnerung hingehauene Studien. Seine Bilder sind sorgsamst erwogen, auf Grund zahlloser Skizzen langsam und mit Zähigkeit vervollkommnet. Von einer genialen Roheit hat er sich allmählich zu einer sehr soliden Technik durchgerungen, sein Ideal war eine Malerei der schön und kultiviert behandelten Materie, wie sie seine letzten Arbeiten zeigen, in denen er an seine spanischen Erfahrungen anknüpft. Von der französischen Palette ist er zu tieftoniger, voller, dekorativer Orchestrierung starker aber sonorer Klänge übergegangen. Aber Lautrec ist vor allem Charakteristiker und in dem, was sein Werk, so wie es abgeschlossen daliegt, bezeichnend macht, steht die Farbe zunächst im Dienste der Zeichnung. Man empfindet das besonders

intensiv in seinen Lithographieen, wo er seine Absichten wohl am reinsten zum Ausdruck gebracht hat. Die Bewegung und die Physiognomie stehen im Mittelpunkt seines Interesses. In der Darstellung des Flüchtigen und Momentanen, jener kleinen, raschen, scheinbar zufälligen und doch so verräterischen Gesten, die imstande sind, einen Menschen vollkommen nach Name und Art, nach Woher und Wohin zu enthüllen, ist er heute wohl unerreicht. Selbst Degas wirkt neben ihm steif oder jedenfalls nicht von dieser leichten Ungezwungenheit, die jeden Gedanken an Muskelanstrengung oder absichtliches Innehalten verscheuchen muss. Es ist sehr bezeichnend, dass Lautrec eine so frappante Vorliebe für Tiere hat, Pferde, Hunde, Wild. Denn hier kann sich seine Begabung nach allen Richtungen hin entfalten. Seine Illustrationen zu Jules Renards „histoires naturelles" lassen ihn als einen Blutsverwandten der besten Japaner erscheinen. Eine Stärke des Naturgefühls, die sich in absolut uneuropäischer, von aller Sentimentalität barer Augenfreude an zitterndem Leben offenbart, hat ihn hier einen bis zur Preciosität raffinierten freien Stil finden lassen, der wie eine lyrische Ergänzung seinem übrigen Werke sich einfügt. Was er dort mit so bitterer Schärfe zugespitzt hat, findet sich jedoch auch hier. Seine Tiere haben nichts von der ursprünglichen Güte der Natur, sie enthüllen ihre unheimliche seltsame oder boshafte Seite. Seine Pudel oder Füchse haben jenen gewissen grotesken, diabolischen Zug, der sie fast wie orientalische Drachen oder Dämonen wirken lässt. Oder auch das, was man von komischen oder widerwärtigen Menschen in ihnen sehen kann. In seinen Menschen hat er oft genug das Tier gesehen. Alles dies, es muss das immer wieder betont werden, ohne Romantik, ohne Karikatur; als Ausdruck einer Art zu sehen, die jede Voreingenommenheit durch Schule oder Erinnerung so weit abgestreift hat, dass ihr unaufhörliche Überraschungen und Entdeckungen zu teil werden. Manche

seiner Zeichnungen tragen als Motto ein Wort von Goya „j'ai vu ça"! Das Unglaubliche, Unwahrscheinliche, an dem das abgenutzte oder brillentragende Auge immer vorüber geht, ist künstlerisch sein eigentliches Thema. Das Verschrobene, Wunderliche des Alltagsmenschen ist für ihn, den die Natur prädestiniert hatte, auf die leiseste Nuance der Abnormität sympathetisch zu reagieren, das einzig Wertvolle. Das stellt er hin mit dieser Kunst, deren Wesen ebenfalls die Nuance zu sein scheint, mit einer vornehmen, eleganten nervösen Kunst. Existiert bei uns distinguierteres als Lautrecs Zeichnung? Sein Strich ist weich wie die Sanguine der graziösen Meister des dix-huitième, mit einem Nichts alles Stoffliche, Fleischliche unendlich suggestiv wiedergebend. Diese Fülle von Geist, die seine Kontur atmet, die bald haarscharfe, gebrechliche, langgezogene Formen (wie die der Clouets) in diskretesten Schwingungen verfolgt, bald verschwindet, sich auflöst, Halbtöne, grelles Licht oder aufsaugende Dunkelheit vermittelnd! Die Farbe ist dazu bestimmt, wie zufällig, wie schmückend, den Ausdruck zu steigern und sie enthält zugleich eine ganze Psychologie. Sie ist von einer hysterischen Überreizheit, die peinigend und aufregend wirkt. Es ist fast immer die Farbe, die das künstliche Licht erweckt, es ist etwas wie Alkohol und Absinth in ihr. Starkes Orange, kalte Blaus und Rosas verbindet er mit ganz verfärbten fahlen Tönen; sie scheinen widerspruchsvoll und schreiend und geben doch eine ganz ausgesuchte Stimmung. Es sind schrille Harmonieen.

Ce sont choses crépusculaires — des visions de fin de nuit.

Wie oft hat er, nachdem er in Strömen von Sekt seine wüste Kumpanei ertränkt, am frühen Morgen direkt von Place Blanche seinen Weg in die Druckerei gefunden, um dort mit zitternden Händen und einem hämischen Lächeln wollüstig dieses höllische Gebräu zu mischen, mit dem er seine Welt anzustreichen liebte.

LÉANDRE



Paris, Im Cabaret des 4'—z'arts.

SELBSTPORTRÄT

Kreidezeichnung

Sie flammt und schwält in diesem scharfen, schneidenden, verzehrenden Lichte, durch das johlend oder stöhnend, im Cancan oder im Veitstanz zuckend, ein Chor der Verdammten wogt. Angeführt von einem grinsenden Zwerg, der mit lohendem Griffel ein Wort schreibt auf die dunkle Wolkenwand über der Butte: Inferno.



FRAGMENT DES PLAKATES „LA GOULUE“

LÉANDRE



„Montmartre ist alles. Was es werden soll: noch mehr!" Rodolphe Salis proklamierte also, im Begriff einen neuen glänzenderen, den dritten chat noir zu gründen. Doch er starb. Und heute ist Montmartre nichts oder nicht viel mehr. Es zehrt von seinen Erinnerungen, lebt von der Kopie des Gestrigen, seine Rolle ist ausgespielt.

In Lautrec hat diese Provinz von Paris ihren grossen Künstler hervorgebracht, vielleicht die letzte überragende Persönlichkeit der französischen Malerei überhaupt. Aber mit ihm begeht die Phantasie, das Ideal, die Romantik ihren

Selbstmord, die schöne Lüge vom Montmartre ist tot. Was bleibt noch zu sagen? Willette hatte erklärt: auf der Butte wohnt die Poesie, der Traum, die Jugend. Wir leiden zwar, aber die Mondfee steigt herab und umfängt Pierrot mit den bleichen Küssen der Romantik, die ihn über die Schmerzen des Tages in ein zärtliches Paradies entführen. Steinlen hatte gezeigt: um uns lebt das Volk, lebt die Zukunft, aus unserem Elend steigt die Ahnung einer reineren Menschlichkeit auf, die an unsere Ohren klingt mit dem heiligen Lied der Rebellion. Lautrec behauptet, es ist nur wert zu leben, um den Unsinn des Daseins zu beweisen.

Aber die Jugend und die Lebensfreude, die immer siegen, revoltieren gegen den Tod und gegen die Verzweiflung. Sie glauben an die unversiegliche Kraft der Natur und an die Korrekturen, die die Zeit von selbst vornimmt. Wenn das Dasein trostlos und verächtlich ist, lasst es uns lachend überwinden. Lasst uns empfinden, wie komisch und drollig das alles wirkt und dass es immer noch heiterer ist, sich auf .gute oder schlechte Art durchzuschwindeln als unter der kalten Erde zu modern. Der Humor bezeichnet die letzte Phase von Montmartre und Léandre ist sein Prophet.

Von Lautrec kommend, seine Art zu goutieren, ist schwer, fast unmöglich, wenn man für jenen sich zu begeistern vermag. Es kostet einen Sprung, etwa wie von Wedekind zu Mark Twain. Indessen ist es zweifellos, wer die Majorität für sich haben wird, und es ist nur gerecht und natürlich, wenn man dies volle derbe behagliche Lachen jenem bitteren Cynismus vorzieht. Vom Normal-Menschen, dieser ja bekanntlich im neuen Deutschland entdeckten und üppig ins Kraut geschossenen species generis humani, kann man im Ernst wohl keine Freude an einer Kunst verlangen, die seine Lebensfreude vergällt und seine Selbsterhaltungstriebe mit Füssen tritt. Und ist nicht in der That das Popularisieren des Feinen und Komplizierten, das ja immer auch ein

wenig das Abnorme ist, nur einem Mangel an Logik und Überlegenheit zu verdanken? Jener Geschmacklosigkeit, die um das Martyrium der grossen Unverstandenen sich soviel überflüssigen Kummer macht? Nur Respekt sollten wir für sie beanspruchen, das Pathos der Distanz ihnen, die abseits vom Wege sslbstgetretene Pfade wandeln.

Und Léandre hat seinen Platz an dieser Stelle zu fordern, wenn auch Lautrecs ungestalter aber mächtiger Schatten ihm nur bescheidene Helligkeit gewährt.

Abgesehen von der Kluft, die rein artistisch betrachtet, die beiden scheidet. kann man vielleicht selbst eine gewisse Verwandtschaft der Ziele bei ihnen finden, es ist fast das gleiche Thema, nur von entgegengesetzten Standpunkten gesehen. Auch Léandre giebt eine Groteske des Hässlichen; aber seine Hässlichkeit ist phantastisch, grotesk im alten Sinne, von jener Übertriebenheit und Unmöglichkeit, dass sie zum blossen Scherzgebilde wird. Lautrec hat jenen Glassplitter vom Spiegel des Satans im Auge, der, wie Andersen in einem schönen Märchen erzählt hat, dem Blick diese verzerrende Schärfe, Grausamkeit und Härte verleiht, vor der die Welt vereist und alles Gute und Liebe verliert. Léandres Auge gleicht jenen harmlosen Spiegeln, die je nachdem, konvex oder konkav geschliffen, breite drollig schwammige und aufgeplusterte oder endlos in die Länge gezogene Formen reflektieren. Léandre giebt bewusste, gesuchte und stilisierte Verzerrung, er will überraschen indem er einer Physiognomie etwas Komisches anhängt, durch den Kontrast, der entsteht, wenn man hinter dem Unförmlichen noch immer das Porträt durchblicken sieht. Er ist der eigentliche Karikaturist unter den Modernen, in ihm lebt jene uralte Form der Charge wieder auf, die schon den Griechen bekannt ist. Von den grotesken Terrakotten der Antike, über die Fratzen des Lionardo bis zu Rowlandson, und weiter zu der politischen Karikatur des französischen Bürgerkönigtums führt eine direkte Linie die mit Léandre



LES CHANTEURS DE MONTMARTRE
Plakat für die Tournée der Yvette Guilbert. Lithographie.

endet. Seine Queen ist wie ein Pendant der Louis Philipp-Birne von Philippon. Er ist der Erbe der Monnier, Lami und Daumier, der Generation von 1830, und noch Danton jeune, selbst Gustave Doré kommen in Erinnerung. Diese Charge, die allmählich durch die naturalistische oder ornamentale Groteske wenigstens aus der künstlerischen Satire verdrängt worden war und die höchstens als Bierulk noch in den Ateliers oder am Stammtisch gepflegt wurde, hat er noch einmal ans Licht gezogen und lebensfähig gemacht. Vielleicht ist das ein Verdienst, vielleicht nur ein harmloser Zeitvertreib — ich weiss es nicht. Andere haben hier den Anlass zu überschwänglicher Bewunderung gefunden, die tiefste Psychologie ableiten wollen. „Wer sonst hat sich des menschlichen Antlitzes bemächtigt, um seinen Ausdruck zu zerlegen", schreibt Louis Morin über seinen Kameraden, „wer hat es sonst unternommen, darin das ganze Schauspiel oder die ganze Komödie unserer Zeit zu entdecken, wer hat unsere grossen oder kleinen Berühmtheiten so auf Herz und Nieren geprüft wie zuvor einzig Daumier in seinen kostbaren Thonskizzen in der Serie der Porträts ‚en pied' oder im ‚ventre du corps législatif'?" Und der Name dieses Giganten, der selbst Stärkere erdrückt, wird mit allzu grosser Leichtfertigkeit immer wieder angerufen, um diesem Bonhomme ein Relief zu geben, das ihm selbst kaum erwünscht sein kann. Léandre verehrt Daumier und er hat ihm eines seiner liebenswürdigsten Blätter gewidmet, auf dem die schmächtige, mädchenhafte Muse, die vielmehr die seine ist, einen Kuss auf die Stirne des Altmeisters drückt, bereit, ihm den Lorbeer der Unsterblichen aufs Haupt zu legen. Aber Daumiers plastische Skizzen sind wie von Rodin, er ist der Michel-Angelo der Karikatur, er hat jene elementaren Modellierungen, die aus dem Urschlamm der Materie eine neue Welt schaffen. Neben seiner mächtigen Hand wirkt die des Léandre knochenlos, molluskenhaft, es ist die wohlgepflegte,

weisse, ein wenig behagliche, fette Hand eines gutmütigen, sympathischen Bourgeois. Er hat nur den allgemeinen Eindruck jener magistralen Unförmlichkeiten in sich aufgenommen, um daraus sich eine Formel zu schaffen, die leicht, allzu leicht zum Clichée sich entwickelt. In der That, muss sich nicht eine fast lehrbare und erlernbare Manier daraus ergeben, wenn man einen Kopf systemathisch darauf ansieht, wie seine charakteristischen Merkmale durch proportionale Steigerung ins Ungeheuere zur komischen und grotesken Fratze zu wachsen vermögen? Cocquelin hat eine kurze, negerhafte Wippnase, eine schmale, fliegende Stirne und ein starkes Untergesicht, in dem der breite Mund etwas tief unter der Nasenwurzel sitzt. All das ein bischen outriert — und das Affengesicht ist fertig. Nach dem gleichen Rezept lässt sich aus Rochefort ein Habicht machen, aus jenem ein Kater, aus einem andern ein Esel. All das ist ja nicht unamüsant, kann selbst geistvoll sein, aber im Grunde ist es recht billig, zu banal, als dass man darin ein schlagendes Zerrbild physischer und moralischer Mankos zu sehen sich entschliessen könnte. Léandre ist zu gut und harmlos, seine Pfeile verwunden nicht und es giebt keine Satire ohne Bitterkeit oder wenigstens Schärfe.

Als dreister junger Rapin, aber Sohn von gutem Hause, war Léandre nach Montmartre gekommen, in dieses etwas wilde Milieu verwegener, verlumpter, origineller Zigeuner, denen nichts heilig und vor deren Ironie und je m'en fiche-Tum nichts sicher ist. Er hat einen Onkel, der Deputierter ist und in dessen Salon er die Leute mit den phantastischen Alluren und den wüsten Gestalten seiner Kollegen amüsiert. Aber am nächsten Tage macht er sich bei ihnen über die Spiessbürger lustig, die er am place Vendôme beobachtet hat. So hat er's eigentlich bis auf den heutigen Tag gehalten. Allmählich hat er die Pariser Witzblätter, das Rire zumal, erobert, und die Männer der Öffentlichkeit, Politiker,

Künstler, Komödianten, Fürsten, unter seine Lupe, unter sein kurioses Vergrösserungsglas genommen, und alles stimmt mit ihm in sein fröhliches, behäbiges, derbes Lachen ein, das ja niemandem wehe thut. Und zugleich ist er der Chroniqueur von Montmartre geworden, hat das livre d'or der Cafés und Cabarets artistiques mit ihren Chansonniers, Malern, Modellen und sonstigem Anhang geschrieben, die sich um ihn als ihr Centrum gruppieren, als den letzten, unentwegten, der mit unverwüstlichem Humor das alte Banner schwingt: Montjoye, Montmartre. Wenn die Nacht über die Butte sinkt, bunte Lampions entflammen in den Tingeltangeln und Caféconcerts, die Brasserieen sich mit den Mitternachtsmenschen füllen, dann fliegt ein drolliger, kleiner, klabautermannhafter Kobold, einen riesigen Crayon wie eine Lanze umgehängt, mit flatterndem grauen Mantel wie eine Fledermaus anzusehen, von Ort zu Ort, die glänzende Laterne des Diogenes in der Hand, um verrückte Menschen zu suchen. Überall ist's interessant, überall giebt's kleine Bosheiten zu notieren, die Leute bei ihren kleinen Schwächen zu überraschen, wenn sie in ahnungslosem Sichgehenlassen die ganze Komödie ihrer Existenz verraten. Da sitzt der alte Dichter an seinem Stammtisch, von seinem Mädchen halb umschlungen, das an seiner Schulter eingenickt ist. Das Mädel ist eine garstige Schlampe mit Kulpnase und wulstigen Lippen, der Dichter schaut aus wie ein Räuber mit seinem zerdrückten Schlapphut, dem langen, ungepflegten, struppigen Bart, den faltigen zerfurchten Zügen, die manchen Sturm erlebt. Aber seine Augen quellen wie dicke Froschaugen vor Begeisterung aus ihren Höhlen, das Manuskript seines neuesten Werkes liegt vor ihm, in dem er alle Eleganzen und Raffinements von Paris gefeiert. Er ist ja der Autor des Romans „les Amours du Grand Monde". Ein anderer Typ: der klapperdürre, unsagbar hässliche und gewiss unsagbar talentlose alte Jüngling, der vielleicht sein Leben damit

fristet, Photographieen zu übermalen oder billige Butikenschilder anzufertigen. Keck hat er den Kalabreser nach hinten geschoben, dass sein holdes Antlitz voll zu geniessen ist. Die gelbe unsaubere Haut schmückt eine riesige Warze auf der linken Wange, die platte Proletennase kriecht wie ein eingedrückter Gummischuh zwischen den riesigen Glotzaugen vor, der dicke, wollige, zerrollte, zerwirbelte, verschnupfte Schnurrbart und die zerfaserte Rembrandtfliege bilden weitere Zierden, dann kommt der dünne, doch unter dem viel zu weiten Kragen sich kropfartig blähende Hals. Und dieses liebliche Geschöpf starrt entgeistert nach einem weiblichen Vis-à-vis, das wohl mit ihm liebäugeln mag. Denn sein ganzes Wesen ist wie fasciniert von der Frage, die in ihm aufsteigt: das wäre doch das erste Mal, dass ein Frauenzimmer sich meine Visage kaufen möchte. Da sind die Schachspieler, die ihre Beschäftigung mit unerschütterlichem Ernst und tiefster Hingabe pflegen, oder zwei Freunde, die sich ihren häuslichen Kummer anvertrauen, der dicke gefühlvolle Violinspieler, dessen feiste Hände den Saiten die schmachtendsten Klänge entlocken. Und die kleinen Mädchen, die sich an den Tischen niederlassen, um den habitués ihre Seele auszuschütten. Süsse siebzehnjährige mit langen Botticelli-Locken, die am Tage vor den Malern posieren und des Abends dafür sie posieren lassen. Manchmal, und öfter noch, sind sie auch nicht mehr jung und dafür immer hungrig, immer bereit, den ersten Besten zu mehr oder weniger pikanten Abenteuern zu verlocken Und am Buffet thront das würdige Paar, feist und zufrieden, die Patrone, ihr idyllisches Dasein dahinbrütend, genährt von dieser ruhelosen, ziellosen, bei ihrem Absinth das Leben vertreibenden Kundschaft, die hierher kommt, an ihren Giften sich zu betäuben und die Wirtschaftskasse mit ihrem letzten Heller zu füllen In seinem Album „Nocturnes“ hat Léandre diese Cafehauspoesie verbummelter Talente

geschildert. Die Tage kommen und gehen und jedesmal wiederholt sich dasselbe Spiel; unter dem fahlen Licht der Gaskronen schleichen die Jahre dahin, dieselben Gestalten tauchen auf, alles bildet eine grosse Familie. Man kennt sich kaum, man redet mit Menschen, deren Namen man kaum weiss, spielt mit ihnen Karten oder Billard; eines Tages ist einer fort — er ist gestorben Ein neuer Garçon ist eingestellt, es klappt nicht so recht mit der Bedienung, er muss erst unsere Gewohnheiten und Bedürfnisse kennen lernen — das sind so die kleinen Unterbrechungen Und die Haare gehen aus und die Glieder werden schwer. Neue Stammtische bilden sich, — doch das Café lebt weiter und in seiner rauchigen Dämmerung zerrinnt das Leben. Aber Léandres Heimat ist das cabaret artistique. Die quat'z-arts bilden ebenfalls eine grosse Familie; die letzten Trümmer des chat noir vegetieren hier weiter Es geht leidlich lustig zu, immer noch dieselben Leute. Dominique Bonnaud, der Aristophanes der Butte, mit dem Aussehen eines Mathematiklehrers, giesst die Schale seines Spottes über die Helden der Republik aus. Vincent Hyspa, Georges Tiercy treten auf. Jehan Rictus erscheint zum Aperitif, Abel Truchet mit seinem zigeunerhaften Weibchen kommt mit Trombert, dem biederen Hausherrn, im Oberstübchen soupieren; Auguste Tuaillon, der wunderbare Zwerg, der die Programme ausruft, streicht, nur an seiner krähenden Kinderstimme bemerkbar, unterhalb der Kniee der Erwachsenen vorüber — das sind die Gestalten, die die Wände schmücken, von Léandre verewigt, ein harmloses, drolliges Volk, das sich hier zu Hause fühlt und dem Fremdenpublikum die Heiterkeit von Montmartre vorlebt. — —

Ich fürchte langweilig zu werden — denn diese Dinge sind zu intim, um die Öffentlichkeit zu interessieren, dieses ganze Treiben zu wenig significant und eigenartig, um selbst den Pariser noch anzulocken. Und auch Léandres Kunst ist nicht stark genug, um, abgesehen

von der stofflichen Seite, zu intensiverem Studium aufzufordern. Als ein bescheidener Weiser, ein liebenswürdiger Philosoph haust er heute in seinem Atelier, porträtiert die jungen Damen der guten Gesellschaft, und freut sich, auf Montmartre zu leben, wo die Menschen noch pittoresker, phantastischer, ungezwungener und unbesorgter durch unsere hastigen, gierigen Tage schlendern. Ein freundliches laisser aller, ein gutmütiger, resignierender Humor, der alle Unebenheiten gerne verzeiht, ein bischen Melancholie, ein bischen Ironie — das ist die etwas laue Stimmung, die seine Werke ausströmen Das ist die letzte Parole der Butte — oder vielmehr — es ist keine. Montmartre liegt im Sterben.



Aus „l'Album"

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN: